This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06660788 2

Belgium
Monuments
GRP

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

31

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

31

TRENTE ET UNIÈME ANNÉE.

BRUXELLES

IMPRIMERIE DE Ve JULIEN BAERTSOEN, SUCCr DE BOLS-WITTOUCK

5, Grand'Place, 5

1892

399019A

LISTE

DES

MEMBRES EFFECTIFS ET CORRESPONDANTS

DE LA

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

EN 1892

MEMBRES EFFECTIFS :

Président : M. Wellens (F.), à Bruxelles.

Vice-Présidents : MM. Balat (A.) et Piot (C.), à Bruxelles.

Membres : MM. Baeckelmans (F.), architecte, à Anvers.
Beyaert (H.), architecte, à Bruxelles.
Fraikin (C.-A.), statuaire, à Bruxelles.
Helbig (J.), archéologue, à Liège.
Helleputte (G.), architecte, à Louvain.
Jamaer (V.), architecte de la ville, à Bruxelles.
Pauli (A.), architecte, à Gand.
Portaels (J.), artiste peintre, à Bruxelles.
Reusens (E.), chanoine, archéologue, à Louvain.
Van Ysendyck (J.), architecte, à Bruxelles.

Secrétaire : Massaux (A.), à Etterbeek.

COMITÉS DES CORRESPONDANTS :

ANVERS.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Blomme (L.), architecte provincial, à Malines.
De Braeckeleer (J.), statuaire, à Anvers.
de Vinck de Winnezele (baron), à Anvers.
De Vriendt (A.), artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Anvers.
Dierickx, échevin de la ville de Turnhout.
Ducaju (L.), statuaire, à Anvers.
Mast (E.), archéologue, à Lierre.
Schadde (J.), architecte, membre de l'Académie royale de Belgique, à Anvers.
Smekens (Th.), président du tribunal de première instance, à Anvers.
Van Caster, abbé, archéologue, à Malines.
Van der Ouderaa, artiste peintre, à Anvers.
Van Wint, sculpteur, à Anvers.

Membre-Secrétaire : Génard (P.), archiviste, à Anvers.

BRABANT.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Wauters (A.), archiviste de la ville de Bruxelles.

Membres : MM. Acker, architecte, à Bruxelles.
Bordiau (G.), architecte, à Bruxelles.
De Groot (G.), statuaire, à Bruxelles.
Delvigne, chanoine, archéologue, curé de Saint-Josse-ten-Noode.
De Vriendt (J.), artiste peintre, à Bruxelles.
Hanon, archéologue, à Nivelles.

MM. Janlet, architecte, à Bruxelles.
Janssens (W.), architecte, à Bruxelles.
Maquet (H.), architecte, à Bruxelles.
Slingeneyer (E.), peintre d'histoire, à Bruxelles.

Membre-Secrétaire : Van Even (E.), archiviste de la ville, à Louvain.

Secrétaire-adjoint : Oscé (G.), directeur au Gouvernement provincial, à Bruxelles.

FLANDRE OCCIDENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Béthune (F.), chanoine, à Bruges.
Béthune (baron), archéologue, à Oostroosebeke.
De Geyne (L.), architecte, à Courtrai.
De la Censerie (L.), architecte de la ville, à Bruges.
De Meyer, docteur en médecine, à Bruges.
Vandermersch (A.), secrétaire de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Bruges.
Van Ruymbeke, archéologue, à Courtrai.

Secrétaire : Desmedt (H.), directeur au Gouvernement provincial, à Bruges.

FLANDRE ORIENTALE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Canneel (T.), artiste peintre, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Gand.

Membres : MM. Béthune d'Ydewalle (baron J.), archéologue, à Gand.
De Ceuleneer, professeur à l'Université de Gand.
Serrure (E.), architecte de la ville, à Saint-Nicolas.
Van Assche (A.), architecte, à Gand.

MM. Van Biesbroeck (L.), statuaire, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, à Gand.
Vanderhaegen (F.), bibliothécaire à l'Université de Gand.
Verhaegen (A.), archéologue, à Gand.
Wagener (A.), administrateur-inspecteur de l'Université de Gand.

Secrétaire-adjoint : De Landtsheer (J.), chef de bureau à l'Administration provinciale, à Gand.

HAINAUT.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Broquet (A.), commissaire d'arrondissement, à Ath.

Membres : MM. Bourlard, artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Mons.
Bruyenne (J.), architecte, à Tournai.
Cador (A.), ancien architecte de la ville, à Charleroi.
Devillers (L.), archiviste de l'État, à Mons.
Hubert (J.), architecte de la ville, à Mons.
Huguet, chanoine, à Tournai.
Legendre, artiste peintre, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, à Tournai.
Van Bastelaer (D.), archéologue, à Marcinelle.

LIÈGE.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Bormans, administrateur inspecteur de l'Université de l'État, à Liège.
Drion (M.-P.), directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts, à Liège.

MM. Henrotte, chanoine, à Liège.
Lohest (P.), archéologue, à Liège.
Renier (J.), artiste peintre, à Verviers.
Schuermans (H.), premier président de la Cour d'appel, à Liège.

Secrétaire-adjoint : Angenot (H.), greffier provincial, à Liège.

LIMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Claes (C.), artiste peintre, à Tongres.
Courroit (J.), statuaire, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, à Hasselt.
De Grünne (comte G.), conseiller provincial, à Russon.
de Pitteurs (baron), bourgmestre d'Ordange.
Jaminé (L.), architecte provincial, à Hasselt.
Schaetzen (chevalier O.), membre de la Chambre des représentants, à Tongres.
Serrure (E.), architecte, à Saint-Trond.
Van Neuss, archiviste, à Hasselt.

Membre-Secrétaire : De Borman (chevalier G.), membre de la Députation permanente, à Schalkhoven.

Secrétaire-adjoint : Nelissen (E.), chef de division à l'Administration provinciale, à Hasselt.

LUXEMBOURG.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Vice-Président : M. Pety de Thozée, à Grune.

Membres : MM. Cupper (J.), architecte provincial, à Bastogne.
le P. Goffinet, membre de l'Institut archéologique d'Arlon.
Kurth (G.), professeur d'histoire à l'Université de Liège.

MM. Mathelin, ancien professeur d'archéologie, à Bastogne.
Tandel (E), commissaire d'arrondissement, à Arlon.
Van de Wyngaert, architecte provincial, à Arlon.
Wilmart, archéologue, à Amonines.

NAMUR.

Président : M. le Gouverneur de la province.

Membres : MM. Bequet (A.), archéologue, à Namur.
Bonet (L.), artiste peintre, à Belgrade (Flawinne).
Boveroulle, architecte provincial, à Namur.
Dardenne, régent à l'école moyenne de l'État, à Andenne.
Del Marmol (E.), archéologue, à Montaigle (Sommière).
De Radiguès, inspecteur provincial des chemins vicinaux, à Namur.
Legrand, chanoine, directeur de l'école Saint-Louis, à Namur.
Soreil, archéologue-architecte, à Maredret.
Sosson, professeur au grand séminaire, à Namur.

COMITÉ SPÉCIAL DES OBJETS D'ART

Président : M. Balat (A.), architecte, à Bruxelles.

MEMBRES :

MM. Fraikin (C.-A.), statuaire, à Bruxelles.
Pauli (A.), architecte, à Gand.
Piot (C.). archéologue, à Bruxelles.
Portaels (J.), artiste peintre, à Bruxelles.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 9, 16, 23 et 30 janvier; des 6, 13, 20 et 27 février 1892.

ACTES OFFICIELS.

Par arrêtés royaux en date du 25 janvier 1892, ont été nommés : Nomination de membres effectifs et correspondants.

Membres effectifs de la Commission royale des monuments, MM. Jamaer et Van Ysendyck, architectes à Bruxelles, en remplacement de MM. De Curte et Rousseau, décédés.

Membres correspondants de ladite Commission :

Pour la province d'Anvers, MM. le baron de Vinck de Winnezele et Van Wint, sculpteur, à Anvers, en remplacement de MM. de Burbure de Wezenbeek et Hendrickx, décédés.

Pour la province de Brabant, MM. J. De Vriendt, artiste peintre, Acker et Maquet, architectes, en remplacement de M. Coulon, décédé, et de MM. Jamaer et Van Ysendyck, nommés membres effectifs de la Commission.

Pour la province de Hainaut, M. le chanoine Huguet, de Tournai, en remplacement de M. Vincent, décédé.

Pour la province de Limbourg, MM. Léon Jaminé, architecte provincial, et Serrure, architecte communal à Saint-Trond, en remplacement de MM. H. Jaminé et Kempeneers, décédés.

M. le baron de Pitteurs, bourgmestre d'Ordange, a été nommé pour compléter le comité de ladite province.

Pour la province de Luxembourg, M. Cupper, architecte provincial à Bastogne, en remplacement de M. Laval, décédé.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

Église de Saint-Gommaire, à Lierre. Triptyque.

1° Le devis estimatif dressé par M. Maillard pour la restauration du triptyque représentant *le Mariage de la Vierge* qui orne l'église de Saint-Gommaire, à Lierre (Anvers);

Église de Chimai. Vitrail.

2° Le dessin d'un vitrail à placer dans le chœur de l'église de Chimai (Hainaut); auteur, M. Cloquet;

Église d'Assche. Verrières.

3° Les dessins de deux verrières à exécuter pour l'église d'Assche (Brabant), sous réserve de quelques modifications à apporter aux soubassements; auteur, M. Dobbelaere;

Hôtel de ville de Bruges. Décoration.

4° L'esquisse de la composition de M. Albert De Vriendt, *le Retour de la bataille de Courtrai*, destinée à la décoration de la salle échevinale à l'hôtel de ville de Bruges;

Jardin Botanique de Bruxelles. Bas-relief.

5° L'esquisse d'un bas-relief commandé à M. Braecke pour l'escalier du Jardin Botanique de l'État, à Bruxelles;

Église de Saint-Séverin-en-Condroz. Fonts baptismaux.

6° Le devis estimatif des ouvrages de réparation à effectuer aux anciens fonts baptismaux romans de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (Liège);

7° Le projet relatif à la décoration du chœur de l'église de Braine-l'Alleud (Brabant), sous réserve de donner aux colonnettes formant corps avec les colonnes la même coloration qu'à ces dernières; auteur, M. Veraart; Église de Braine-l'Alleud. Décoration.

8° Le projet des peintures décoratives à exécuter dans l'église de Sougnez, commune d'Aywaille (Liège); Église de Sougnez. Décoration.

9° Le projet dressé par M. Germain Jaminé pour l'exécution de peintures décoratives dans l'église de Saint-Remy, à Huy (Liège). Église de Saint-Remy, à Huy. Décoration.

— Des délégués ont examiné, dans les ateliers de la Compagnie des Bronzes, huit statues allégoriques destinées à la décoration du Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statues.

Il résulte de cette inspection que la coulée en bronze a été effectuée avec soin et que rien ne s'oppose à la liquidation de la somme afférente à cette partie du travail.

— Des délégués ont inspecté, dans l'atelier de M. Van den Bussche, le panneau peint que cet artiste a été autorisé à entreprendre, à titre d'essai, en vue de la décoration du vestibule de l'Hôtel des Postes, à Bruxelles. Hôtel des Postes, à Bruxelles. Décoration.

Ce panneau a pour sujet : Jean-Baptiste Tour-et-Taxis prêtant serment en qualité de grand-maître des postes de l'empire devant Charles-Quint et Marguerite d'Autriche.

A part quelques petites remarques sans importance faites à l'auteur lors de l'inspection, et dont il sera tenu compte, les délégués ont été d'avis que le panneau exécuté est très satisfaisant; ils ont cru toutefois devoir engager l'artiste à le présenter sur place, afin que l'on puisse juger si sa tonalité répond bien aux conditions d'éclairage de la salle dans laquelle il doit être placé.

Eu égard au succès de cet essai, il est désirable que l'ar-

tiste soit autorisé à continuer le travail de décoration projeté, qui comporte deux panneaux de 4 sur 3 mètres et deux de 5 sur 4 mètres, conformément au programme qui a déjà été soumis à la Commission.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Hospice de Bilsen-la-Ville.

1° Le projet relatif à la construction d'un bâtiment de ferme dans les dépendances de l'hospice-hôpital de Bilsen-la-Ville (Limbourg); architecte, M. Rypens;

Abbaye de Saint-Bavon, à Gand.

2° Le projet d'une première série de travaux de restauration à effectuer à l'ancien réfectoire de l'abbaye de Saint-Bavon, à Gand.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs :

Construction et restauration de presbytères.

1° A la construction d'un presbytère à Flénu (Hainaut); architecte, M. Sonneville;

2° A l'agrandissement du presbytère de Sart-d'Avril, commune de Noville-les-Bois (Namur); architecte, M. Lange;

3° A l'appropriation du presbytère d'Haltinnes (Namur);

4° A la restauration du presbytère de Saint-Paul (Flandre orientale); architecte, M. Bouwens;

5° A la restauration du presbytère de Kessel (Anvers) et à l'établissement d'une grille devant la façade principale du bâtiment; architecte, M. Blomme.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs :

1° A la reconstruction de l'église de Knesselaere (Flandre orientale); architecte, M. Soete; Église de Knesselaere.

2° A l'agrandissement et à la restauration de l'église de Coolscamp (Flandre occidentale); architecte, M. Soete; Église de Coolscamp.

3° A l'agrandissement de l'église de Bilsen-la-Ville (Limbourg); architecte, M. Christiaens; Église de Bilsen-la-Ville.

4° A l'agrandissement de l'église de Montleban (Luxembourg); architecte, M. Cupper. Église de Montleban.

Ont aussi été approuvés les projets ci-après :

1° Construction d'une sacristie à l'église de Wytschaete (Flandre occidentale); architecte, M. Carette; Église de Wytschaete.

2° Construction d'une sacristie à l'église de Matagne-la-Grande (Namur); Église de Matagne-la-Grande.

3° Reconstruction de la tourelle de l'église de Saint-Augustin, à Anvers; architecte, M. Leclef; Église de Saint-Augustin, à Anvers.

4° Travaux complémentaires nécessités par la reconstruction de l'église d'Espierres (Flandre occidentale); architecte, M. Carette; Église d'Espierres.

5° Et enfin les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Objets mobiliers d'églises.

Oevel (Anvers) : deux confessionnaux;

Florenville (Luxembourg) : mobilier complet;

Heikant, sous Zèle (Flandre orientale) : buffet d'orgues;

Hampteau (Luxembourg) : mobilier complet;

Halanzy (Luxembourg) : buffet d'orgues;

Werm (Limbourg) : buffet d'orgues;

Biron, commune de Soy (Luxembourg) : mobilier complet;

Bilsen-la-Ville (Limbourg) : maître-autel.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

Église de Zonnebeke.

1° Le projet de restauration de l'église de Zonnebeke (Flandre occidentale); architecte, M. Soete;

Église de Vurste.

2°. Le projet de restauration de l'église de Vurste (Flandre orientale); architecte, M. Vaerwyck;

Église de Marche.

3° Le projet de restauration intérieure de la tour de l'église de Marche (Luxembourg) et d'appropriation du jubé; architecte, M. Van Assche;

Église de Vosselaere.

4° Les projets de travaux complémentaires de restauration à effectuer à la tour et à la flèche de l'église de Vosselaere (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche;

Église de Saint-Bavon, à Gand.

5° Les projets relatifs à la restauration des pignons des façades septentrionale et méridionale de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand; architecte, M. Mortier;

Église de Sainte-Catherine, à Malines.

6° Le devis estimatif des travaux urgents de restauration à exécuter à l'église de Sainte-Catherine, à Malines; architecte, M. Baeckelmans.

Le Secrétaire,
A. MASSAUX.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
WELLENS.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19 et 26 mars; des 2, 9, 16, 23 et 30 avril 1892.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été émis sur :

1° Les dessins de deux vitraux à exécuter par M. Capronnier pour l'église d'Hoogstraeten (Anvers); *Église d'Hoogstraeten. Vitraux.*

2° Le projet modifié de la verrière à placer dans la fenêtre de la façade principale de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles; auteur, M. Dobbelaere; *Église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles. Verrière.*

3° Le projet de verrières à exécuter pour la façade principale de la synagogue de Bruxelles; *Synagogue de Bruxelles. Verrières.*

4° La proposition de faire restaurer des ornements sacerdotaux appartenant à l'église de Cruybeke (Flandre orientale); *Église de Cruybeke. Ornements sacerdotaux.*

5° Les dessins d'ouvrages de sculpture à exécuter pour l'église de Walcourt (Namur). *Église de Walcourt. Sculptures.*

— M. Hennebicq ayant exprimé le désir de voir donner une solution au placement des tableaux qu'il a exécutés pour la salle des Mariages à l'hôtel de ville de Louvain, la Commission a jugé utile d'avoir une conférence avec cet artiste. *Hôtel de ville de Louvain. Décoration.*

Au cours de cette entrevue, le Collège a rappelé qu'il avait toujours été opposé au principe suivi pour l'ensemble de la décoration de la salle et qu'aujourd'hui encore il préférerait voir adopter le procédé du marouflage des tableaux. L'artiste a reconnu que ce parti pourrait encore se réaliser, mais qu'il exigerait un remaniement de la peinture pour la mettre en harmonie avec le procédé de marouflage, ce qui entrainerait à une dépense assez importante. Finalement, M. Hennebicq ayant manifesté le désir de voir placer ses toiles telles quelles ont été exécutées, il a été décidé que les délégués qui seraient chargés d'examiner les échantillons de peinture décorative de la salle, exécutés par M. Cardon, profiteraient de leur présence à Louvain pour se rendre compte du meilleur parti à prendre.

A la suite de cette inspection et après délibération, le Collège a cru pouvoir se rallier au désir de l'artiste. Il a basé sa décision sur ces considérations que les tableaux sont entièrement terminés, qu'ils ont été exécutés, d'accord avec l'administration communale, pour être placés dans des cadres, et enfin que l'artiste lui-même préfère voir conserver ce mode de placement.

En ce qui concerne la décoration de la salle, les essais faits sur les murs ne consistent qu'en quelques tons unis, mais avant de prendre une décision à ce sujet, il importera d'attendre que le placement des tableaux soit effectué; peut-être sera-t-il préférable de laisser l'appareil à nu. En tous cas, lorsque les tableaux seront mis en place on pourra mieux déterminer quel est l'ensemble décoratif qui convient à la salle.

M. Cardon a fait aussi quelques essais de dorure sur les nervures et les culs-de-lampe du plafond, mais le Collège

pense, avec ses délégués, qu'il sera nécessaire de rehausser ce décor par quelques points de couleur pour enlever au plafond l'aspect sombre et lourd qu'il présente aujourd'hui.

Parc de Bruxelles. Groupe sculpté.

— Les délégués qui ont inspecté le groupe représentant *les Arts*, exécuté par M. Charlier pour la décoration du Parc de Bruxelles, ayant trouvé ce travail convenablement exécuté, la Commission a été d'avis que rien ne s'opposait à ce qu'il soit approuvé.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

Hôpital d'Anderlecht. Achèvement.

1° Les propositions soumises en vue de l'achèvement de l'hôpital d'Anderlecht (Brabant); architecte, M. Delplace;

Halle aux Draps, à Gand. Restauration.

2° Le devis estimatif des ouvrages supplémentaires occasionnés par la restauration de l'ancienne Halle aux Draps, à Gand (Flandre orientale).

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

Construction et restauration de presbytères.

1° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à La Hestre (Hainaut); architecte, M. Devreux;

2° Le projet de construction d'un presbytère à Bellevaux, commune de Noirefontaine (Luxembourg); architecte, M. Rémont;

3° Le projet de reconstruction du presbytère de Goronne, commune d'Arbrefontaine (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

4° Le projet d'agrandissement du presbytère de Sluys, sous Moll (Anvers); architecte, M. Taeymans;

5° La construction de dépendances au presbytère d'Hanret (Namur);

6° La restauration du presbytère d'Otrange (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

7° Les travaux de réparation projetés au presbytère de Custinne (Namur); architecte, M. Michaux;

8° Le devis estimatif des travaux d'amélioration à effectuer au presbytère de Saffelaere (Flandre orientale);

9° Le projet des ouvrages complémentaires de restauration du presbytère de Ten-Brielen, sous Comines (Flandre occidentale); architecte, M. Demazière.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur les projets relatifs à la construction d'églises :

Église de Herck-Saint-Lambert. 1° A Herck-Saint-Lambert (Limbourg); architecte, M. Serrure;

Église de Villers-la-Bonne-Eau. 2° A Villers-la-Bonne-Eau (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

Église de Corthys. 3° A Corthys (Limbourg); architecte, M. Serrure;

Église de Fraiture-en-Condroz. 4° A Fraiture-en-Condroz (Liège); architecte, M. Apel;

Église de Rausa. 5° A Rausa, sous Ombret (Liège); architecte, M. Calmeau.

Ont aussi été approuvés les projets d'agrandissement des églises :

Église de Saint-Laurent, à Anvers. 1° De Saint-Laurent, à Anvers; architecte, M. Vandergucht;

Église de Pervyse. 2° De Pervyse (Flandre occidentale); architecte, M. Van Assche;

Église d'Ourthe. 3° D'Ourthe, commune de Beho (Luxembourg); architecte, M. Cupper.

Ainsi que les divers projets ci-après :

4° Construction d'une tour à l'église de Grosfays (Namur); architecte, M. Rémont; Église de Grosfays.

5° Construction de dépendances à l'église de Morialmé (Namur); architecte, M. Baclène; Église de Morialmé.

6° Construction d'une sacristie à l'église de Ciplet (Liège); Église de Ciplet.

7° Agrandissement du jubé de l'église de Heppeneert, sous Maeseyck (Limbourg); architecte, M. Martens. Église de Heppeneert.

8° Et, enfin, les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Objets mobiliers d'églises.

Beirendrecht (Anvers) : maître-autel;

Hyon (Hainaut) : autel latéral et stalles;

Wevelghem (Flandre occidentale) : maître-autel;

Genoels-Elderen (Limbourg) : buffet d'orgues;

Hollebeke (Flandre occidentale) : complément du mobilier;

Goyer (Limbourg) : maître-autel;

Ohey (Namur) : bancs;

Toernich (Luxembourg) : mobilier complet;

Espierres (Flandre occidentale) : mobilier complet.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Le Collège a approuvé :

1° Le devis estimatif des réparations à exécuter à la tour de l'église de Heffen (Anvers); architecte, M. Blomme; Église de Heffen.

2° Le devis estimatif des travaux de restauration à effectuer au clocher de l'église de Wiers (Hainaut); architecte, M. Fougnies; Église de Wiers.

3° Le projet de restauration de la chapelle de Blauwput, sous Kessel-Loo (Brabant); architecte, M. Langerock; Chapelle de Blauwput.

Église de Moorseele.

4° La restauration des meneaux des fenêtres du chœur de l'église de Moorseele (Flandre occidentale);

Synagogue de Bruxelles.

5° Le devis estimatif de divers travaux d'entretien à exécuter à la synagogue de Bruxelles; architecte, M. Van Humbeek;

Église de Bulscamp.

6° Le relevé des travaux de restauration exécutés à la tour de l'église de Bulscamp (Flandre occidentale); architecte, M. Vinck;

Église de Saint-Jacques, à Gand.

7° Le projet de restauration des fenêtres des bas-côtés de l'église de Saint-Jacques, à Gand (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche;

Église de Saint-Martin, à Ypres.

8° La restauration des toitures et des chéneaux de l'église de Saint-Martin, à Ypres (Flandre occidentale);

Église de Bastogne.

9° Le projet de restauration de l'église de Bastogne (Luxembourg), sous réserve que la baie ancienne de la porte d'entrée sera conservée et restaurée dans son état actuel et que les lucarnes de la toiture seront exécutées conformément au croquis modificatif appliqué sur le dessin de la façade latérale de l'édifice; architecte, M. Cupper;

Église de Sainte-Catherine, à Malines.

10° Le projet de restauration de l'église de Sainte-Catherine, à Malines (Anvers); architecte, M. Baeckelmans;

Église de Saint-Rombaut, à Malines.

11° Le devis estimatif des ouvrages à exécuter en 1892 pour la restauration du vaisseau de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines (Anvers); architecte, M. Van de Wiele;

Comptes de travaux de restauration d'églises.

12° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de :

Saint-Rombaut, à Malines (Anvers) : vaisseau, année 1891 et 1er trimestre de 1892; tour, exercice 1891;

Saint-Hubert (Luxembourg); exercice 1891.

— Des délégués ont inspecté, le 21 mars 1892, les travaux d'agrandissement et de restauration exécutés à l'église de Fontaine-Valmont (Hainaut). Église de Fontaine-Valmont.

Dès 1873, on signalait cet édifice comme se trouvant dans un état de délabrement voisin de la ruine. Cette situation déplorable, qui, à défaut de ressources, n'a pu être améliorée que dans ces derniers temps, a été la cause qu'on a dû reconstruire certaines parties du monument. Ce sont probablement ces derniers travaux qui ont fait penser qu'au lieu de restaurer on a reconstruit l'édifice. Les délégués de la Commission ont constaté que tous les travaux ont été exécutés d'après les plans approuvés par l'autorité supérieure, avec un seul changement, le placement de meneaux dans les fenêtres des nefs, qui n'étaient pas prévus au projet.

La partie la plus importante et qui était la mieux conservée de l'édifice, est la grande nef; elle a encore sa charpente apparente ancienne. Cette charpente, dont les nervures s'appuient sur des figurines sculptées, est très intéressante; elle était recouverte de nombreuses couches de badigeon qui ont été enlevées pendant la restauration.

Les délégués ont constaté que tous les travaux ont été exécutés avec soin; quant aux meneaux des fenêtres qui paraissent un peu lourds, l'architecte ayant déclaré qu'il s'est borné à copier les meneaux découverts dans une fenêtre murée du chœur, les délégués n'ont pas cru devoir insister sur cette observation.

Il ne reste plus à terminer que la partie supérieure de la tour et à construire la flèche.

Les travaux pour lesquels un subside de 3,000 francs a été alloué sur le budget des Beaux-Arts étant achevés, la

Commission a émis l'avis que rien ne s'opposait à ce que cette somme fût liquidée.

Église de Neder-Eename. — Un délégué a procédé, le 20 avril 1892, à l'inspection de l'église de Neder-Eename (Flandre orientale), afin d'examiner si elle peut être rangée au nombre des édifices monumentaux du culte.

L'église de Neder-Eename se compose d'une tour, d'une nef dépourvue de bas-côtés et d'un chœur terminé carrément.

Le chœur et la nef, construits en moellons irréguliers, paraissent remonter à l'époque romane ou tout au moins à la première période ogivale. Les petites baies qui éclairaient autrefois l'édifice et dont on remarque des traces vers le nord ont été bouchées; les parois extérieures et intérieures, recouvertes de nombreuses couches de badigeon, ne permettent pas de s'assurer si ces baies se terminent en plein cintre ou en ogive obtuse. Vers le sud, il n'existe plus de traces des anciennes fenêtres, celles-ci ayant été remplacées par de grandes ouvertures modernes.

Le chœur et la nef ont été tellement remaniés au siècle dernier que ces parties de l'édifice ont perdu tout leur caractère.

La tour est d'une époque postérieure au vaisseau ; elle est de style ogival et est construite entièrement en briques. Bâtie sur plan carré, elle devient octogone à l'étage du beffroi et chaque face de l'octogone est percée d'une baie d'abat-sons. Une fenêtre ogivale éclaire le jubé et la porte d'entrée se termine par un arc en anse de panier.

Le vaisseau de l'édifice paraît en assez bon état de conservation, mais les parements de la tour exigent certaines réparations.

Après un examen attentif de l'édifice, et tenant compte des transformations qu'il a subies, le délégué est d'avis qu'il n'offre pas un mérite architectonique ou archéologique suffisant pour figurer sur la liste des monuments du culte. La Commission s'est ralliée à cet avis.

Église collégiale de Huy.

— Des délégués ont inspecté les travaux de restauration en voie d'exécution à la façade sud de l'église collégiale de Huy (Liège) et au portail dit « Bethléem » adossé à cet édifice. Ils ont constaté que tous ces ouvrages ont été exécutés avec soin et qu'ils peuvent être approuvés.

La restauration du portail étant terminée, il n'y a aucun inconvénient à ce que le département de l'intérieur et de l'instruction publique liquide le subside alloué pour cette entreprise.

Les travaux exécutés à l'église ont donné lieu à une dépense de 7,035 francs, soit environ un septième du montant de l'estimation totale, qui est de fr. 48,559-61 ; un subside de 5,000 francs ayant été alloué, il y a lieu de délivrer un septième de cette somme, soit, en chiffre rond, 700 francs.

Un projet de reconstruction du jubé sous la tour de la collégiale ayant été soumis récemment, et la Commission ayant émis l'avis qu'il serait regrettable de placer cet édicule à l'endroit indiqué, où l'espace fait défaut pour placer l'orgue sans masquer en partie la belle rose du fond de la tour, les délégués ont profité de leur visite pour rechercher s'il n'existe pas dans l'édifice une place plus convenable pour établir l'orgue. Ces recherches n'ont pu aboutir, les dispositions de l'édifice étant telles qu'aucun espace ne pourrait être désigné à cette fin. Mais les délégués pensent que si

l'on renonçait à construire un jubé, il serait peut-être possible de placer l'orgue au fond de la tour en l'établissant sur une estrade peu élevée et en donnant au buffet des proportions modestes afin de ne masquer en aucune façon la rose du fond.

Se ralliant à cette proposition, la Commission a émis l'avis de demander à l'achitecte dirigeant les travaux un projet étudié dans ce sens.

Le Secrétaire,
A. MASSAUX.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
WELLENS.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE DE SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ.

XIe SIÈCLE.

Dans l'église du village de Saint-Séverin-en-Condroz, près Engis, — église qui est elle-même un édifice remarquable de l'époque romane, — se trouve un petit monument archéologique non seulement très rare en son genre, mais encore unique peut-être dans notre pays.

Ce sont des fonts baptismaux qui nous paraissent remonter au XIe siècle.

Notre Président, M. Ch. Piot, nous rappelle à ce sujet que les ouvrages de ce genre étaient en général exécutés par de simples ouvriers, barbares et très peu artistes.

Cela est vrai; c'est même cette barbarie dans l'exécution qui a fait attribuer à tort certains objets à une époque beaucoup plus reculée que leur date réelle; les fonts de Termonde

et de Zedelghem, par exemple, ont été attribués au xe siècle, alors qu'il est établi qu'ils appartiennent au xiie; mais cette observation est-elle applicable à l'œuvre qui nous occupe?

On pourra se rendre compte, par l'examen de la planche ci-jointe, que ces fonts, bien que l'exécution soit loin d'en être des plus caressées, ne semblent pas sortis du ciseau du premier tailleur de pierres venu.

***

L'église de Saint-Séverin fut fondée en l'an 1000 de notre ère, au lieu dit alors Boxo ou Busco (le Bosquet), à la prière d'Odilon, abbé de Cluny.

Le prince-évêque Notger en fit la dédicace.

En 1091, Gislebert, comte de Clermont, son frère et sa femme firent donation au monastère de l'ordre de Cluny de la moitié de l'église de Saint-Symphorien (depuis Saint-Séverin) et dans l'acte dressé à cette occasion, les donateurs déclarent avoir obtenu de l'évêque de Liège la décharge de toute servitude pour cette église, qui est *baptismale et sépulchrale*.

Cela nous permet de croire que les fonts baptismaux dont nous parlons sont, à très peu près, contemporains du monument qui les renferme.

Notre avis est partagé par les délégués de la Commission royale des monuments qui inspectèrent l'église au mois de juillet 1891. Ces Messieurs disent dans leur rapport que « la cuve baptismale romane est peut-être aussi ancienne que l'édifice » (1).

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXX (1891), p. 208.

Enfin, la forme et le nombre des colonnettes nous portent encore à ranger cette œuvre parmi les productions du XIe siècle.

Il est à remarquer, en effet, que la force des supports semble décroître à mesure que l'on se rapproche des temps modernes.

La cuve baptismale est d'abord creusée dans le sol; puis elle affecte la forme d'une margelle de puits et repose directement sur un fond d'un diamètre égal à son ouverture.

Les quelques fonts à cinq pédicules connus appartiennent tous au XIIe siècle; M. Van de Casteele en cite même deux, à Huy et à Seraing (1), qu'il croit pouvoir faire remonter jusqu'au XIe siècle.

Tous les fonts des siècles suivants n'ont qu'un seul support.

Or, ceux qui nous occupent n'en ont pas moins de treize.

Il est indéniable qu'ils présentent, sous ce rapport, un rare caractère d'originalité; leur mode de support n'a, pensons-nous, été rencontré jusqu'ici dans aucun autre édicule de ce genre.

Au centre est un fût cylindrique trapu de large diamètre, autour duquel sont rangées douze colonnettes fuselées. Celles qui sont placées aux quatre angles de la base ont, en hauteur, environ trois fois leur diamètre; chacune d'elles est renforcée de deux autres colonnettes d'un diamètre un peu moindre. Toutes sont supportées par des bases circulaires, presque sans moulures, taillées dans le bloc formant le soubassement.

---

(1) Fonts baptismaux a Huy, a Seraing et a Esneux. *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XIII, p. 195. Planches.

Celui-ci est formé d'une pierre carrée, dont les angles sont décorés de lions levant la tête vers le ciel.

Dans une pierre de même diamètre mais beaucoup plus épaisse sont découpés à la fois l'entablement et les chapiteaux des colonnettes.

Les chapiteaux sont évasés et ornés de feuilles ; la finesse des détails a malheureusement été rongée par le temps.

L'entablement, dans lequel est creusée la cuve, est de forme circulaire ; mais, au-dessus de chaque lion du soubassement, l'artiste y a sculpté une tête humaine, de telle sorte, qu'à première vue il semble présenter la figure d'un carré, dont ces têtes forment les angles.

Elles sont remarquables; leurs physionomies sont personnelles et présentent divers caractères; ici, c'est une figure jeune, au nez droit, ne formant qu'une ligne avec le front, aux yeux en amandes, aux oreilles petites, aux cheveux lisses soigneusement partagés par une ligne au sommet de la tête; plus loin, c'est un homme dont le nez busqué, les yeux enfoncés donnent à la face un caractère énergique; ses cheveux courent autour de la tête en ondulations entrecroisées.

La *Gazette de Liège* a publié en 1857, sous le titre : Une perle archéologique, un très intéressant article sur l'église de Saint-Séverin. L'auteur, qui a modestement gardé l'anonyme, suppose que les têtes en question représentent les quatre Évangélistes et que cette ornementation est destinée à rappeler « à celui que les eaux du baptême vont régénérer, qu'il promet d'être fidèle à la foi du Christ et que son serment est reçu par les Évangélistes eux-mêmes. »

Sans être inadmissible, cette hypothèse nous semble quelque peu hasardée.

Sur chaque face, entre les têtes, sont deux animaux chimériques placés queue contre queue.

Les corps sont très allongés, d'un relief faible, mais plus accusé cependant que dans les sculptures du même genre, presque sans modelé, du XIIe siècle; les cols, recouverts d'une crinière ondulée, touchent aux figures humaines; les animaux tournent l'un vers l'autre leurs gueules menaçantes et semblent vouloir défendre la tête contre laquelle ils s'appuient.

Le couvercle, hémisphérique, est en cuivre. La poignée est cylindrique, enrichie d'ornements repoussés. Elle est rattachée au couvercle par une base formée d'un tore séparé par des gorges de deux filets étroits. Elle se termine par un amortissement en dôme aplati frappé de côtes et porte une petite sphère, également à côtes, au-dessus de laquelle s'élève un crucifix dont les quatre branches, à peu près égales, sont terminées par des trèfles.

La cuve et ses supports sont en pierre calcaire anthraxifère, présentant la couleur grise très foncée commune aux pierres du Condroz. Toute cette partie se trouve dans un état de dégradation vraiment pitoyable ; un projet est dressé en vue de sa restauration; mais pourra-t-on la restaurer sans nuire à son caractère archéologique, à ses curieuses sculptures? C'est là un travail d'une extrême délicatesse, qui réclame autant de science que d'habileté.

Il faudra d'abord renouveler complètement les douze colonnettes entourant le pédicule central, puis fixer, au moyen d'agrafes, les morceaux qui se détachent de l'entablement; celui-ci est tellement délabré qu'on a dû l'entourer d'un fort collier de fer.

Il est à souhaiter que l'on ne recule devant aucun sacrifice pour conserver ce petit monument unique en Belgique et peut-être en Europe, et aussi pour restaurer l'édifice où il est placé et dont l'état exige des soins urgents.

***

M. l'abbé Vande Vyvere, dans le travail qu'il a publié dans ce *Bulletin*, il y a quelques années (1), sur les anciens fonts baptismaux des environs d'Audenarde et de Grammont, n'en décrit pas dont le genre se rapproche de ceux de Saint-Séverin.

Il cite quelques fonts pédiculés à cinq colonnes, qu'il déclare être rares; mais on n'a pas d'exemple de fonts à douze colonnes, outre le support central.

M. Paul Saintenoy non plus ne mentionne aucun objet analogue dans le travail, cependant très complet, inséré dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles* (2).

M. Van de Casteele, conservateur-adjoint des archives de l'État à Liège, ne connaissait probablement pas les fonts baptismaux de Saint-Séverin lorsqu'il publia, en 1877, la notice à laquelle nous avons déjà fait allusion; il y décrit, entre autres, les fonts de Huy et de Seraing et ne cite pas ceux de Saint-Séverin, village situé entre ces deux localités.

---

(1) Essai sur les fonts baptismaux remarquables des environs d'Audenarde et de Grammont. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. X (1861), p. 226.

(2) Prolégomènes à l'étude de la filiation des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVIe siècle. *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, vol. V, pp. 5 et 243, et vol. VI, p. 69. Planches.

En présence de l'intérêt archéologique qu'offre la sculpture que nous venons de décrire, nous croyons devoir émettre le vœu d'en voir figurer tout au moins un fac-simile dans nos Musées du Palais du Cinquantenaire, si l'objet lui-même ne peut-être acquis pour le Musée d'antiquités.

Il nous parait intéressant de mettre à la portée des archéologues cette pièce rare et réellement curieuse — toute imparfaite qu'elle soit, — échantillon jusqu'à présent peu connu d'un art dont il ne nous reste que de trop rares spécimens.

HENRY ROUSSEAU.

VERRES « FAÇON DE VENISE »

FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

11e LETTRE

au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie (1).

MESSIEURS,

Pour mettre en lumière l'identité de fabrication des verres « façon de Venise » qu'on trouve dans tous les musées et pour démontrer que la plupart n'ont pas été importés tout faits de Venise, mais ont été fabriqués là même où ils ont été conservés, j'ai entrepris et je vais achever la tâche de démontrer qu'en France, comme dans tout le restant de l'Europe, l'industrie artistique du verre s'est signalée en débuts, développements, progrès et décadence, d'une manière absolument parallèle..., si tant est même que la verrerie « façon de Venise » n'ait pas, en France, commencé plus tôt et perduré plus tard que partout ailleurs.

---

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 133, 355; XXIII, pp. 9, 271; XXIV, p. 25; XXVI, pp. 105, 313; XXVII, p. 197; XXVIII, p. 209; XXIX, p. 95; XXX, p. 66.

Le sujet méritait de faire l'objet d'une lettre spéciale, à raison de l'abondance des renseignements recueillis.

M. Garnier (1) ne tarit pas au sujet de l'infériorité relative de la verrerie française avant l'extension, au présent siècle, de la manufacture de Baccarat. D'après lui, l'influence italienne a été tout à fait momentanée et insignifiante chez nos voisins du Midi.

Citons textuellement :

« Les fabriques fondées en France par Henri II et dirigées par des Italiens n'ont eu, en général, qu'une durée assez éphémère. Telles, les fabriques du Poitou et du Dauphiné, celle de Saint-Germain-en-Laye et plus tard celles de Nevers, de Rouen, de Paris...

» En France, la fabrication importée par les Italiens était à peu près complètement oubliée ou au moins abandonnée quelques années après son introduction...

» La tentative faite par Henri IV n'obtint pas, à Paris du moins, le succès qu'il en avait espéré...

» Soit que les verres français fussent inférieurs comme fabrication et comme qualité aux verres qui arrivaient du dehors, soit que le prix des verres étrangers fût relativement moins élevé, la fabrication française perdit toute son importance au milieu du XVIIe siècle, et au XVIIIe siècle, la gobeleterie était en France en pleine décadence et bien au-dessous de la plupart des pays étrangers...

» L'industrie du verre en France ne s'est pas développée à l'égal des autres industries... Ce qui a nui à la verrerie,

(1) *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, pp. 119, 139, 167, 201, 204, 229, 246, etc.

c'est, croyons-nous, cette idée que l'on ne pouvait ni lutter contre les verreries vénitiennes d'abord et bohèmes ensuite, ni se passer du concours des verriers étrangers... Les verriers restèrent enserrés dans les limites qui leur avaient été tracées dès le début, sans tenter aucun effort pour en sortir... »

M. Garnier, malheureusement trop dépourvu de documents et persuadé peut-être qu'il n'y avait rien à trouver au delà, s'est borné à compiler les ouvrages imprimés de ses devanciers; il s'est abstenu de recourir aux documents inédits, sans lesquels on ne peut produire désormais un travail complet et de nature à être utile.

Puis, c'est précisément l'insuffisance de ses renseignements qu'il invoque pour en induire l'insignifiance des verreries de France...

Exemples : Lyon ne lui a rien fourni entre les années 1511 et 1665; il en conclut à une solution de continuité. « Une manufacture qui aurait duré plus d'un siècle et demi nous eût bien certainement, dit-il, laissé d'autres traces de son existence, surtout dans une ville industrieuse comme Lyon. »

Nevers a été trouvée par lui à peine mentionnée. Il en dit : « « La même incertitude règne au sujet de la verrerie de Nevers. Nous ne savons pendant combien de temps la verrerie proprement dite fut fabriquée à Nevers. »

Pourtant, à Lyon, les Italiens jouaient un rôle important; ils y avaient réorganisé le commerce et y étaient si prépondérants qu'on leur avait attribué la prérogative d'ouvrir la foire (1). A Nevers, les ducs étaient des Italiens, les Gonzague, puis les Mancini...

(1) Savary des Bruslons, *Dictionnaire de commerce*, édit. de 1742, I, 2e partie, p. 67.

N'y avait-il pas à rechercher de plus près dans ces villes les traces de la verrerie d'au delà des Alpes?

M. Garnier, dans son livre fort beau sans contredit, mais déjà suranné après cinq ans à peine, exalte trop la verrerie étrangère, par exemple celle des Pays-Bas (1); il déprécie, par contre, beaucoup trop la verrerie française.

Je suis obligé de faire avec lui assaut de modestie et il me sera aisé de démontrer par le résultat de menues recherches opérées par moi (non plus seulement dans les livres, mais beaucoup dans les archives, dans les actes paroissiaux, etc.), que la France a eu au moins la même importance pour la verrerie que les autres nations de l'Europe. Ces recherches, encore incomplètes, — d'ici, Liège, j'ai épuisé les moyens de faire davantage — laisseront même dans l'esprit du lecteur l'impression que la France a été le pays de l'Europe où la verrerie « façon d'Italie » a été la mieux organisée, comme elle y a été pratiquée le plus longtemps et avec le plus de succès.

Il y a bien eu, certes, quelques villes françaises où la verrerie artistique a été toute passagère : n'avons-nous pas eu, nous aussi, nos verreries éphémères de Lierre, Huy, Châtelet, Namur, Saint-Hubert? Mais, à nos Anvers, Liège, Bruxelles, la France ne peut-elle pas opposer ses Nevers, Nantes, Rouen, Orléans, Paris, où, pendant deux siècles, on le verra, on a fabriqué du verre « façon de Venise », sans parler ici des verreries de l'arrondissement de Sainte-Menehould, de Bayel, de Charles-Fontaine, etc., où, au siècle dernier, alors qu'on n'en faisait plus nulle part en Europe, les

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 319.

ouvriers italiens travaillaient encore à l'imitation du cristal de Venise?...

A peine en Belgique comptons-nous aujourd'hui quelques rares descendants de nos verriers italiens, tandis que les Babino, Saroldo, Massaro, Ferro, Bormiolo, d'Altare, deviennent les Babin, de Nantes, les de Sarode, de Poitou, les de Massary, de Lorraine, de Champagne et de Picardie, les de Ferry, de Provence, les de Borniolles, de Normandie et de Nivernais (les quatre dernières familles admises dans la noblesse de France), qui ont fait souche et ont encore de nombreux représentants dans l'armée, la magistrature, etc.

Benj. Fillon (1), qui a eu le mérite d'attirer le premier l'attention sur la verrerie « façon de Venise » fabriquée en France, avait le pressentiment qu'il fallait remonter même au delà du XVIe siècle, quand il disait : « Il est possible que dès le règne de Louis XII... quelque verrier poitevin soit allé étudier sur place les procédés de l'Italie ou que quelque ouvrier ultramontain les ait importés dans notre pays. »

Eh bien ! peut-être n'est-ce pas reporter encore assez en arrière les débuts de cette industrie artistique.

Il serait difficile d'établir, mais peut-être téméraire de nier que les verres artistiques qui figurent dans les inventaires princiers du XIVe siècle et qu'on dénomme verres de Provence, de Vendôme, d'Aubigny, etc., avaient déjà été façonnés sous l'influence du désir d'imiter la verrerie de Venise ; que notamment tel avait été le but de la fabrication de Chamborant, en Dauphiné, avec ses « verres en forme de cloches, petits vases évasés, hanaps ou coupes à pied,

(1) *L'art de terre chez les Poitevins*, p. 206.

amphores, urinals, écuelles, plats, pots, aiguières, gottèfles, salières, lampes, chandeliers, tasses, barils, bottes pour transporter le vin » (1).

Mais au moins le XIVe siècle a-t-il vu les débuts bien certains de l'imitation du verre italien : c'est à cette époque que se signalent en France les deux émailleurs Jean Bartholus père et fils (2), sans doute des Bertoluzzi, soit de Venise, soit d'Altare (où une branche de cette famille émigra); c'est encore à cette époque qu'un document de l'an 1623 (3) place à 250 ans en arrière, c'est-à-dire vers 1375, le travail des verreries du Languedoc, où l'on s'occupa à perfectionner l'art de verrerie et où l'on avait fini par si bien y réussir « que les ouvrages de Venise n'avaient plus aucun avantage sur les leurs ».

Dans le Dauphiné florissaient, dès le XVe siècle, des verreries à l'italienne; car c'est là, affirme-t-on (4), qu'en 1443 René d'Anjou attira les Ferro, d'Altare, dans sa verrerie de Goult, en Provence, pays où existaient déjà les verreries

---

(1) Le Grand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des Français*, III, chap. v, p. 220; Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs*, p. 291.

(2) Demmin, *Guide de l'amateur des faïences, etc.*, 2e édit. (1867), pp. 975 et suiv.; Larousse, v° *Email*, etc. L'autorité de ces auteurs est insuffisante, il est vrai, et de vaines recherches ont été faites pour retrouver la source où ils ont puisé; mais le renseignement n'a pas été supprimé, à cause de la coïncidence frappante des noms, non seulement avec ceux de verriers de Murano et d'Altare, mais encore d'orfèvres émailleurs : Giovanno Bartoli, Bartoluccio, signalés précisément à la date indiquée par Jules Labarte (Lacroix et Seré, *Le moyen âge et la Renaissance*, III, *L'orfévrerie*, pp. XVII et XVIII.

(3) De Girancourt, *Nouvelle étude sur la verrerie de Rouen et la fabrication du cristal à la façon de Venise*, etc., pp. 118 et 121.

(4) Expilly, *Dictionnaire géographique*, etc., v° *Apt*; voy. aussi de Quatrebarbes et autres, cités par Reboul, *Les de Ferry et les d'Escrivan, verriers provençaux* (Paris, 1873, extrait des publications de la Société académique du Var), p. 8.

de Reillane et de la forêt d'Orves (1), dans lesquelles peut-être travaillaient déjà des Altaristes.

Ajoutons à cela Avignon et le Comtat-Venaissin, ces sortes de prolongements de l'Italie, et nous avons pour ainsi dire tout le midi de la France où, depuis le xve siècle, avait pénétré l'activité des Altaristes.

Ils surent y instituer un véritable centre de fabrication du verre « façon de Venise », d'où eux-mêmes et leurs élèves français se répandirent bientôt par toute la France.

Cet essaimage fut certes organisé d'une manière complète au milieu du xvie siècle (2), où des documents certains montrent des Altaristes venant d'Italie ou du midi de la France et s'éparpillant dans les autres parties de ce dernier pays. Mais l'impulsion s'était déjà manifestée antérieurement.

Les de Borgniolle qu'on rencontre au xve siècle à Flamets (voir *Normandie*), ne sont-ils pas des Bormiolo d'une première émigration? Eux-mêmes allèguent que leurs ancêtres ont établi des verreries en différents lieux du royaume, en vertu de privilèges remontant à François Ier.

De même les Musset, de Courlac, au xve siècle (voir *Angoumois*), ne sont-ils pas des Mussi? etc., etc.

Par le fait de l'émigration des Ferro en Provence, l'an 1442, s'expliquerait même la présence dans les Pays-Bas, dès le xvie siècle, de plusieurs Ferry, associés des de Colnet (3).

Les Altaristes se seraient donc livrés à la fabrication du

(1) Garnier, p. 116.

(2) *Moniteur belge* du 11 novembre 1878, p. 3596; voy. aussi Pinchart, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 21.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 315.

verre simili-vénitien beaucoup plus tôt que leurs descendants ne le pensent (1) : les Ferro, en effet, étaient originaires de Venise et sont allés initier les Altaristes aux procédés de Murano dès l'époque où les Vénitiens se livraient encore uniquement à la fabrication des verres colorés dans la masse ou revêtus de dorure et d'émail, c'est-à-dire antérieurement à l'invention du cristal par Beroviero, en 1463.

Il faut même remonter au XIVe siècle et peut-être au delà pour trouver la date où une branche des Ferro avait quitté Venise : Jean Ferro, l'aïeul de celui qui alla s'établir en Provence, était né à Altare en 1333 (2).

Les Ferro étaient donc bien implantés à Altare lorsque, en 1442, le roi René d'Anjou les attira en Provence, les comblant de faveurs, à tel point qu'on lui attribue l'honneur un peu exagéré d'avoir « créé la verrerie française » (3).

Cela manque d'exactitude : déjà Humbert, dauphin de Viennois, avait, en 1338, accordé des privilèges particuliers aux verriers de Chamborant cités ci-dessus ; la protection du roi René n'en prend pas moins un rang important parmi les nombreux témoignages de bienveillance que les plus grands seigneurs ont constamment accordés à la verrerie.

Peu après René d'Anjou, Marie de Luxembourg, dame de la Fère, la bisaïeule de Henri IV (4), protégea la gobele-

(1) Les lettres de mes correspondants d'Altare, MM. Mariano Broxdi, Enrico Bordoni, mettent beaucoup de circonspection à assigner une date antérieure au XVIe siècle à l'arrivée à Altare, des Bertoluzzi, des Ferro, des Greno, des Marino, etc.

(2) Reboul, *l. cit.*, p. 5.

(3) Lautard, *Lettres archéologiques sur Marseille*, p. 329.

(4) Par son mariage avec François de Bourbon, comte de Vendôme (1487-1495), elle transféra les biens de la maison de Luxembourg à celle de Bourbon ; elle survécut à son époux jusqu'en 1546.

terie de Charles-Fontaine (voir *Picardie*), où nous retrouvons des Altaristes jusqu'à la fin du siècle dernier.

C'est « aux persuasions d'aucuns notables personnages » du royaume, que Teseo Mutio, le verrier privilégié de 1551, déclare s'être décidé à pratiquer son art en France (1).

Vers 1580, le duc de Nevers, l'italien Louis de Gonzague appelle dans sa résidence française les faïenciers et verriers du duché de Mantoue, où règne son neveu. Charles de Gonzague, son fils, puis leurs successeurs, les Mancini, le cardinal Mazarin lui-même interviennent directement dans l'industrie des gentilshommes verriers de Nevers, prennent fait et cause pour eux dans leurs procès, agissent en justice à l'effet de les soutenir dans les moments de crise, etc. (2).

En 1590, Albert de Gondi, duc de Retz, et sa femme Claudine-Catherine de Clermont (la femme distinguée que Dorat et Lacroix-du Maine ont célébrée et qui était assez lettrée pour s'entretenir en latin avec les ambassadeurs chargés d'annoncer au duc d'Anjou son élection comme roi de Pologne), favorisent près de leur château de Machecoul une verrerie où avaient été attirés des gentilshommes italiens (voir *Bretagne*).

La duchesse d'Elbeuf est signalée comme ayant entouré

---

(1) Isambert, *Recueil des anciennes ordonnances*, XIII, p. 184, lequel donne le prénom *Theses*, comme d'autres impriment *Thesco* : j'admets la rectification proposée de M. de Girancourt, p. 63 : *Theseo*, et plus correctement encore : *Teseo* (l'italien n'admet pas le *th* dans les noms : Talia, Temi, Teobaldo, Teresa, Tieste, Tibeto, Timoteo, Tommaso, etc.).

(2) Chanoine Boutillier, *La verrerie et les gentilshommes verriers de Nevers* (tiré à part des publications de la Société nivernaise des Lettres, Sciences et Arts, 1885), pp. 32, 71, 93.

d'une protection toute spéciale les gentilshommes verriers qui travaillaient autour de sa résidence de Vienne-le-Château, placé leurs filles à Saint-Cyr, leurs fils dans les écoles militaires, puis dans les régiments, l'artillerie et même dans la maison du roi (1).

De la part des rois de France eux-mêmes, c'est en vérité une succession non interrompue de privilèges, d'exemptions, de faveurs pour les gentilshommes verriers italiens et les élèves formés par eux en France.

La série commence par les diplômes qu'ont accordés aux verriers de Provence, les Ferro, Charles VIII, François Ier, etc.; elle continue par une déclaration de ce dernier roi, du 5 septembre 1523, que confirmèrent Charles IX, en mars 1565, Henri III, en octobre 1574...

Cette confirmation de 1574 prouve l'injustice de mon soupçon d'indifférence adressé à Henri III, lui qui avait anobli tous les verriers de Venise, à son passage en cette ville quand il déserta le trône de Pologne (2). L'acte n'est pas isolé d'ailleurs : des lettres du 23 septembre 1585 règlent l'entérinement des privilèges royaux pour les verriers partout où ils iraient s'établir; de plus, Henri III (3)

---

(1) Buirette, *Histoire de la ville de Sainte-Menehould et de ses environs*, p. 242. A moins d'anachronisme, il ne peut s'agir de la duchesse d'Elbeuf, fille de Henri IV et de Gabrielle d'Estrée : la maison royale de Saint-Cyr ne fut créée qu'en 1685 par Mad. de Maintenon. La duchesse d'Elbeuf, dont il est fait mention ici, doit être Innocente-Catherine-Renée de Plessis-Bellière, née en 1707 et mariée en 1747 à Emmanuel-Maurice de Lorraine, duc d'Elbeuf; elle avait, en 1732, hérité des biens de son frère Louis, marquis de Plessis, dont la seigneurie de Vienne-le-Château (La Chenaye-Dubois et Badier, v° *Rougé* et *Vienne-le-Château*).

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 275.

(3) Boutillier, p. 15.

autorisa un Gambigno, de Faenza, à dresser à Lyon « train et mestier de la vaisselle de terre, façon de Venise » : comment aurait-il négligé la vaisselle de verre de Venise, bien autrement remarquable?...

C'est encore Henri III qui, à la sollicitation de Louis de Gonzague, naturalise un certain nombre de gentilshommes verriers afin de les retenir dans le royaume et de franciser leur art (1) et non pas, comme on l'a cru, dans le but de les affranchir du droit d'aubaine (2), résultat auquel le roi n'avait aucun intérêt, au contraire.

Les verreries de Nevers et Nantes datent d'ailleurs du règne de Henri III.

Quant à Henri IV, sa protection en faveur de l'industrie verrière ne fut ni moins constante ni moins efficace.

On raconte bien de lui une historiette qui fera sourire les gens ne se piquant pas d'un goût délicat : En Lorraine, se voyant accosté par des gentilshommes verriers et ayant appris que c'étaient des souffleurs de bouteilles, le roi aurait crié à son postillon : « Eh bien ! dis leur de souffler au c... de tes chevaux » (3) !

Pareille boutade, comme il en échappait parfois au roi « vert-galant », ne doit pas être considérée chez lui comme l'expression d'un sentiment hostile aux gentilshommes verriers. En effet, Henri IV est le signataire de la belle décla-

---

(1) Boutillier, p. 33; de Girancourt, pp. 46, 65, 91.

(2) André, *De la verrerie et des vitraux peints dans l'ancienne province de Bretagne*. (Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine, XII, 1878), p. 378.

(3) Beaupré, *Les gentilshommes verriers ou recherches sur l'industrie et les privilèges des verriers dans l'ancienne Lorraine* (Nancy, 1846), p. 8.

ration datée du camp d'Amiens, en 1597, que j'ai eu occasion de louer comme elle le mérite (1).

C'est lui (2) encore qui, pour Nevers en septembre 1594, pour Rouen en novembre même année et décembre 1599, pour tout le royaume en avril 1598, prend des dispositions à l'effet de favoriser la verrerie; qui, en 1596 et 1598, naturalise des gentilshommes verriers d'Italie (voir *Bretagne*) et, en janvier 1598, accorde des privilèges à d'autres; qui, en 1602, institue une commission consultative sur le fait du commerce et des manufactures que nous voyons bientôt en contact direct avec les verriers altaristes de Paris (voir *Ile de France*); qui, en 1605, accorde encore privilège pour la verrerie là où une première faveur était restée sans résultat (voir *Normandie*), etc.

Au surplus, en Lorraine même, ces gentilshommes verriers que le roi aurait ridiculisés, obtenaient de lui, en 1605 même (année de sa visite ci-dessus), des privilèges également appliqués aux gentilshommes verriers champenois (voir *Champagne*).

« Comment le roy, dit Sully (3), voulut establir en son royaume... toutes sortes de manufactures estrangères qui ne se fabriquoient pas en iceluy, à cette fin fit venir à grands frais des ouvriers de tous ces mestiers... » Parmi ces manufactures, la verrerie occupait un rang important, d'après le

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 282.

(2) Boutillier, pp. 57 et 58, note 1; Le Vaillant de la Fieffe, *Les verriers de la Normandie* (les gentilshommes verriers normands). Rouen, 1875, p. 495; de Girancourt, pp. 47, 56, 74; Gerspach, *L'art de la verrerie*, p. 200; Gabnier, p. 61; André, pp. 370 et suiv.

(3) *OEconomies royales* (coll. des Mémoires de Petitot), V, p. 64.

témoignage déjà cité de Palma Cayet, se rapportant précisément à l'année 1603 dont parle Sully.

Le règne de Henri IV se signale donc par une série de mesures de protection pour la verrerie; mais tout cela naturellement sans préjudice au désir qu'avait le roi de franciser celle-ci, accordant, le 8 mars 1605, à un verrier le pouvoir de faire travailler chez lui « toutes sortes d'ouvriers étrangers » et exigeant, deux mois après, l'admission dans la manufacture d'au moins moitié d'ouvriers français.

Quant aux actes de Louis XIII, ils ne sont pas à compter : ce sont les brevets de 1612 et 1625 accordés à Antoine de Cléricy, les naturalisations nombreuses conférées à des Altaristes en 1611, 1624, 1635, 1640; les lettres de prorogation, etc., pour la verrerie de Rouen en 1613, 1619, 1629...

Louis XIV, en décembre 1655, confirma les privilèges généraux des verriers; mais, malgré l'énoncé de lettres patentes du 20 novembre 1690, « ordonnant l'établissement par tout le royaume de manufactures de verres et cristaux gravés, ciselés, etc. » (1), je doute qu'il y ait eu là autre chose qu'une autorisation : la volonté royale ne suffit pas pour créer une industrie.

Il est certain, d'après les Mémoires de Louis XIV, qu'il favorisa tout particulièrement la fabrication non seulement des glaces, mais encore des *verres* (2), c'est-à-dire de la gobeleterie, et si, comme on le voit dans une requête d'un

---

(1) Isambert, XX, p. 346.

(2) *Mémoires* publiés par Dreiss (Gaillardin, *Histoire du règne de Louis XIV*, III, p. 466).

Bormiolo, en 1724 (1), le père de celui-ci avait été envoyé par le roi à Venise pour y recruter des ouvriers, il s'agissait de verriers de la spécialité des Altaristes, c'est-à-dire des maîtres non « da specchi », mais « da cristallo » ou « da gotti ».

Les imitateurs des glaces de Venise, qui allaient bientôt surpasser les modèles, suggérèrent au roi l'idée de mettre en évidence plus spécialement le désir de perfectionner la gobeleterie; ils disaient comment on devait agir à l'égard des Vénitiens : « affin de leur oster tout prétexte de jalousie, il ne faudra travailler la première année qu'en verre et autres ouvrages de cristal que l'on fera venir à Paris dans un magasin pour les débiter » (voir *Ile de France*).

Pour bien accentuer cette intention, Louis XIV affichait publiquement sa protection spéciale pour la gobeleterie nationale : un arrêt du 29 mai 1688 (2) imposait les verres à boire venant de l'étranger à 10[l] le cent pesant, à l'exception des verres de cristallin, qui étaient assujettis à des droits triples.

En général, au XVIIIe siècle, on en revient à la fabrication des verres ordinaires : « on ne se sert plus guère en France, disait Savary (3), que de verres de fougère, et les verres de cristal n'y sont plus en estime : les fins gourmets se sont imaginé que le vin est plus fin et plus délicieux dans de la simple fougère; à peine sait-on encore en France ce que c'est que des verres de Venise ».

---

(1) Boutillier, p. 92.

(2) Savary des Bruslons, édit. de 1723, II, pp. 1887, 1890, 1893. Garnier, p. 201, en reproduit le texte.

(3) Ce passage que j'ai déjà eu occasion de citer d'après l'édition de 1742, se trouve déjà dans celle de 1723, I, p. 1617; II, p. 893.

Le même auteur (1) constate cependant encore de son temps l'existence en diverses parties de la France d'une quantité de fabriques dans lesquelles se faisaient plusieurs marchandises de verrerie; dans les unes, dit-il, on souffle les verres à boire, soit de ceux qu'on appelle de cristal, soit de ceux qu'on nomme de fougère. Il y en a même, ajoute-t-il, où l'on ne fait que de légers ouvrages, soit d'usage, soit de curiosité, et il cite comme exemples des bénitiers, des aiguières, des flambeaux, des carafes, des flacons de toutes sortes, des salières, des huiliers et vinaigriers, des soucoupes (indépendamment de cloches de jardinage, de cornues, etc., pour la chimie).

En 1716 (date où Savary mourut avant d'avoir mis au jour son dictionnaire, publié par son frère en 1723), il est donc permis de constater la persistance de gobeleteries où l'on fabriquait encore le cristal, à l'imitation de celui de Venise.

C'est là que continuèrent à travailler les Altaristes et nous verrons même que certaines verreries où ces gentilshommes d'origine italienne se rencontrent jusqu'à une époque très avancée du XVIIIe siècle, portaient encore le nom de « Manufactures de cristal ».

Mais déjà les lettres du 20 novembre 1690 citées ci-dessus nous font connaître une autre espèce de cristal, celui qu'on taillait et gravait à l'imitation de ceux de Bohême.

---

(1) SAVARY, II, p. 1889. GARNIER, p. 203, reproduit les termes d'un arrêt du Conseil d'État du 7 septembre 1727, où l'on trouve une énumération curieuse des verreries assujetties au droit d'entrée de 30^l au cent pesant : ce droit protecteur porte sur toutes marchandises que l'on fabriquait sans doute alors en France.

Le même Savary des Bruslons (1) constate que les Français avaient le secret d'un cristal fait à l'aide de potasse et ne le cédant en rien au cristal de Bohême.

Cette fabrication nouvelle prit même une certaine extension en Normandie, mais elle eut quelque peine sans doute à lutter contre les importations de Bohême qui se débitaient en des magasins, à Paris, et même contre la concurrence de verreries de Flandre, dont les produits pénétraient en France; car deux arrêts du Conseil d'état du 27 décembre 1746 et du 15 août 1752 prirent des mesures pour régulariser l'entrée en France des verres blancs et cristallins d'Allemagne et de Bohême (2).

La verrerie en plat (verres à vitres), après avoir été le principal produit de la Normandie et le monopole de certaines familles privilégiées, tomba elle-même en décadence. Le ministre de Vergennes, qui présida le Conseil des finances de 1783 à 1787, s'écriait (3) : « Depuis la fabrication des verres de Bohême, on fait en France une consommation beaucoup moins considérable des verres de la forêt de Lyons ». Cependant, comme me le fait remarquer M. Milet, le ministre faisait plus probablement allusion, par opposition à la verrerie de Bohême, à la gobeleterie également fabriquée dans la forêt de Lyons.

Puis arriva, à la fin du XVIIIe siècle, la mode du nouveau cristal à base de plomb, qui, sans souci de la légèreté (caractère des verres de fougère, comme du cristal ou cris-

(1) Édit. de 1742, III, p. 501.

(2) Archives de Bruxelles, dossier 2107 du Conseil des finances, p. 307.

(3) Le Vaillant de la Fieffe, p. 478; de Girancourt, p. 104, cite un document de ce personnage, daté de 1781.

tallin « façon de Venise »), recherchait l'absolue limpidité et l'éclat du cristal de roche.

Ce cristal ou « flint-glass » a fini par détrôner complètement en France la verrerie « façon d'Italie », et celle-ci n'y a repris faveur qu'à la suite des expositions parisiennes, surtout de 1878 et 1889, où l'on a pu admirer les produits d'une renaissance de la verrerie de Venise, inaugurée par Salviati et la compagnie concurrente dans laquelle Salviati est entré. Elle a un grand magasin où brillent tous les modèles anciens de Venise, établi à Paris, avenue de l'Opéra.

Lorsque la République française, en 1797, conquit Venise, une velléité de s'appropier les secrets de l'industrie de cette ville reprit la France. Une commission de savants, parmi lesquels l'illustre Berthollet, fut chargée de dresser une sorte d'inventaire de l'industrie vénitienne. Cette commission constate que « Venise, précoce comme la Chine, était demeurée stationnaire comme elle ».

Cependant, le 5 nivôse an VII, le Directoire ordonna au général Berthier de faire en sorte d'enlever à Venise l'industrie des margaritaires ou faiseurs de perles; mais l'émissaire français fit de vains efforts pour réussir dans cette entreprise (1).

Cette dernière réminiscence de la « façon de Venise » prouve la ténacité des souvenirs que la France avait conservés du travail vénitien et simili-vénitien, auquel elle se

(1) Bussolin, *Les célèbres verreries de Venise et de Murano*, p. 61; Cochin, dans *Le Correspondant* de 1865, p. 626; Gerspach, p. 166. M. Milet m'apprend que le travail de Cochin a été imprimé séparément, sous le titre de *La manufacture des glaces de Saint-Gobain, de 1665 à 1685* (Paris, 1865).

consacra plus de deux siècles, et de la supériorité du travail des Italiens qu'elle avait attirés chez elle.

— Ouvriers italiens qui ont travaillé en France, sans désignation spéciale de la localité où ils se fixèrent :

I. Altaristes.

1583. Giacomo Saroldo et Carlo-Rocho Bormiolo paient aux Consuls d'Altare leur redevance pour travail effectué en France (1).

Jacques Saroldo est sans doute celui qu'on retrouve à Nevers à la même époque.

1664. Enquête à Liège au sujet d'un prêt fait par le verrier altariste Bernard Dagna à son frère Sébastien, pour ériger une fabrique de verre en France (2).

1689. Leone Bormioli et Giovanni-Battista Massaro (del fu Gio-Francesco) sont revenus de France et paient la redevance due à raison de leur travail.

M. Bordoni pense qu'il s'agit de travail dans les verreries de Nevers; mais c'est plutôt des verreries de Lorraine, où se rencontre un autre Jean-Baptiste Massaro; celui-là, fils de Jean-Baptiste, né à Altare le 22 février 1658, marié en 1680, et se retrouvant en Champagne en 1691.

1692. Gio-Battista Pisano (fu Giov.-Petro) est mentionné comme engagé en France ou Flandre (le mot est presque

---

(1) Rens. de M. Enrico Bordoni, d'après le Registre *Ricevuto e Speso*, auquel sont empruntées les mentions ci-après des années 1689 à 1701. Le chanoine Boutillier, p. 162, parle de travail en Flandre; vérification faite, il s'agit bien de France.

(2) Archives de Liège, protocole du notaire Pawea, acte du 2 avril 1664.

illisible); mais ni en Flandre ni en France on n'a retrouvé de Pisano.

1699. Elia Marino fait un paiement aux Consuls d'Altare pour avoir travaillé en France.

1701. Leone Bormiolo est retourné de France, après avoir payé sa redevance (1).

II. Muranistes.

1526. Plinio del Sol est signalé comme s'occupant, en France, de la fabrication de verres dorés (2).

1650. Parmi plusieurs Muranistes, un Beroviero, verrier, est mentionné comme ayant eu son nom « proclamé » à Venise, à titre de transfuge, pour être allé travailler en France (3).

— Il est curieux de voir avec quel empressement les Italiens gentilshommes verriers francisent leur nom ; M. Milet (4) n'a même jamais rencontré une seule fois en France celui de Bormiolo sous la forme qu'il avait à Altare.

Dans ce qui va suivre, je rétablirai les noms italiens partout où je pourrai les déterminer avec certitude, en indiquant l'assimilation comme douteuse chaque fois que

---

(1) D'après une lettre de M. Mariano Brondi, Leone Bormiolo obtint, en 1702, « l'appalto delle misure, come altresì l'appalto dei cornisellì o cappeletti e delle cannette » pour six ans, à Gênes : il avait donc quitté définitivement la France.

(2) Rens. de M. Angelo Santi (Atti del Podestà di Murano).

(3) Zanetti, *Giuda di Murano*, p. 218; *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 271.

(4) Cet honoré correspondant, conservateur du musée de Dieppe, avait préparé des matériaux nombreux qu'on retrouvera indiqués ci-après, pour une histoire de la verrerie : il a bien voulu m'abandonner tout ce qui concerne la verrerie « façon de Venise ».

des raisons péremptoires n'auront pas écarté toute cause d'hésitation.

Ainsi les Bartholus redeviendront des Bertoluzzi; les Borniolle, Borgnolle, Brignolles (même Briol) = Bormiolo; les Buisson, Bousson = Buzzone; les Ferry, de Ferro, de Fer = Ferro; les Massary, de Massary, de Massard = Massaro; les Perrot, Perreau (même Poiret) = Perrotto, etc.

Dans les documents, l'Altare ou Altare, au diocèse de Noli (marquisat de Monferrat), est souvent bien défiguré : Altare, le vrai nom, sera partout substitué à Altard, l'Altard, la Tarre, Lastar, Lanta (même Ganta), Lantel, Lanteo, l'Autel (même l'Hôtel, et qui mieux est le Chastel), enfin Faltare (devenu Falletto chez Nesbitt); Noli, le nom de l'évêché, sera dégagé de ses altérations : Miolla, Nollia, Nollée, Nola; cette dernière dénomination, qui est, en effet, celle d'un évêché de l'Italie méridionale, a même fait croire que certains verriers venaient de là.

Les noms italiens signalés par leur ancienne forme rétablie, frapperont assez les yeux par eux-mêmes; aussi, la désignation en lettres italiques sera réservée aux verriers normands, lorrains ou champenois, dont on retrouve des parents à Liège ou même ailleurs, en contact avec des verriers d'Altare; cette sorte de cosmopolitisme des verriers, ayant pour ainsi dire un besoin constant de changer d'air, cet échange de personnel entre les verreries des diverses contrées, n'est pas une des moindres preuves de la similitude des procédés de ces industriels nomades et de l'identité des résultats de leur travail, partout où l'on constate leur présence.

Pour les noms des localités françaises où ont travaillé des verriers italiens, on les indiquera, d'après le Dictionnaire de Joanne, par le nom du département actuel; on ne laissera les dénominations anciennes que pour celles (désignées par un astérisque) dont on n'a pu constater l'identité avec une commune ou un hameau mentionné dans ce Dictionnaire.

Quelquefois, le seul indice pour conclure à l'existence d'une verrerie « façon de Venise » dans une localité, sera l'indication d'un Altariste qui y aurait habité ou passé un acte: j'aurai soin d'indiquer que c'est là une simple présomption; mais elle n'est pas dénuée de valeur: quelle autre intention que pour la fabrication de la verrerie aurait attiré des habitants du Monferrat à Oriolles, en Saintonge, à Prodhun, en Champagne, etc.?

Les Dictionnaires géographiques, etc., de Baudrand (1705), Th. Corneille (1708), Bruzen de la Martinière (1736), Expilly (1762 à 1770), Moréri (édit. de 1719 et 1759), Peuchet (1795), etc., qui cependant copient parfois leurs devanciers sans les corriger, permettront jusqu'à un certain point, par les énonciations qu'on y trouve, de suivre en France la décadence de la verrerie « façon d'Italie ».

I. Angoumois.

Le maître de la verrerie de *Courlac* (Charente) recevait, en septembre 1465, du seigneur de Vasles le prix de « 4 douzaines de vayres et sept acuères » (aiguières)(1). Le maître s'appelait Musset, et ce nom pourrait bien être celui

(1) Gerspach, p. 196.

des Mutio de Bologne (ou Venise?) ou des Mussi, d'Altare, qu'on retrouvera ailleurs.

Laurent Rossi, naturalisé en février 1627, reçut, cette année, avec Jean-Marie Perrotto, autorisation d'établir des verreries dans l'Angoumois (1); on retrouve, en effet, des traces de l'autorisation d'établir, en 1627, une verrerie dans une localité appelée *Castré, aux environs d'Angoulême (2).

Les Perrotto sont de Bormida, près d'Altare; on les a déjà rencontrés à Liège et on les reverra à Nevers et à Orléans.

Quant aux Rossi, quoique M. Milet hésite à admettre cette identité, ce sont les Ribes de Nantes, dont le nom est une altération du nom latinisé Rossi = Rubeus, ainsi que le prouvent des documents d'Altare (3), qui, entre 1593 et 1615, désignaient ainsi des Rossi : G. Battista et G. Battina de Rubeis, Angela Rubea, Catharina de Rubeis, Antonius et Petrus Rubeus. Les Rossi sont encore très nombreux aux environs d'Altare.

II. Anjou.

René d'Anjou favorisa non seulement les verriers de la Provence, où il résidait, mais aussi ceux de ses domaines d'Anjou, entre autres à la Roche-sur-Yon (4).

---

(1) Gerspach, p. 202. Voy. *Poitou* et *Saintonge*.

(2) Rens. de M. Milet, qui vient de retrouver l'origine du renseignement de la note précédente et qui pense qu'il s'agit de Contré (Charente-Inférieure), localité de l'ancien Poitou, d'après Expilly.

(3) Communiqués par M. Mariano Brondi. Cfr. Boutillier, pp. 89 et 90, et *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 553.

(4) Lecoy de la Marche, *Le roi René*, I, p. 184; II, p. 13; Gerspach, p. 195.

Angers (Marne-et-Loire). Henri IV autorisa Vincent Saroldo, par privilège spécial du 4 mai 1600, à s'établir en plusieurs villes, dont Angers, pour « y faire toutes sortes d'ouvrages de verre, comme il s'en faisait à Venise et autres lieux, sans brûler bois ou charbon » (1). Cela s'applique sans doute à l'émaillerie et à la menue fabrication au chalumeau; mais ce n'est pas moins un témoignage que l'Anjou avait été affecté à l'activité des gentilhommes verriers d'Altare.

**La Morellerie* (Anjou). Jacques-François(-Catherine) Bormiolo, fils de Louis, s^r de Fourchambault, né en 1748, quitta la verrerie de Nevers pour s'établir à la Morellerie, où il travailla sans doute en l'art du verre; il retourna ensuite à Nevers, comme verrier; puis il s'établit à Aspremont (Nivernais), où il se maria en 1775, et alla mourir à Yvoy-le-Pré (Berry). Il était petit-fils de Marie Castellano et de son époux Marc Bormiolo, s^r des Rochers (2).

Savary des Bruslons parle, à propos de gobeleteries, de plusieurs verreries dans la forêt de *Vesin (Anjou), dont la plus considérable était celle de Chenu (Sarthe) (3).

III. Avignonnais.

Avignon (Vaucluse). Un nobiliaire de Dauphiné, imprimé à Grenoble en 1679 (4), annote la famille de Barniol comme arrivée d'Avignon un siècle auparavant, pour aller fabriquer

---

(1) Gerspach, p. 200; André, p. 382.
(2) Boutillier, pp. 96 et 106.
(3) *Dictionnaire de commerce*, édit. de 1725, I, p. 872; édit. de 1742, I, 2e part., p. 169.
(4) Boutillier, p. 158.

des verres en Dauphiné. Il s'agit, sans aucun doute, des Bormiolo d'Altare, dont les constantes émigrations ont été provoquées par l'exercice de l'industrie verrière. Le pays d'Avignon et le Comtat-Venaissin, alors sous l'autorité du Pape, étaient peut-être considérés par les Altaristes comme une étape encore italienne, d'où ils pouvaient se renseigner de près sur les localités de la France les plus favorables à la verrerie.

IV. Berry.

Aubigny (Cher) possédait au xve siècle une manufacture où l'on fabriquait des verres de diverses couleurs qu'on mentionne dans les inventaires princiers (1), à côté des verres de Provence; on peut supposer qu'il s'agit là d'imitations des verres de Venise (première manière, avant l'invention du cristal), qui, du midi de la France, allaient bientôt s'étendre plus au nord.

La Chapelotte (Cher). Samuel de Legret ou Laigret, fils de Roland, s^r de Maisonneufve, y épousait, en 1684, Charlotte de Massard, fille de feu Charles, écuyer, s^r de Massard, et sœur de Joseph, s^r de la Cressonnière, époux d'une Guiot (*des Guyots?*) (2). Le hameau où le mariage eut lieu s'appelait « La Verrerie », ce qui, comme l'alliance

---

(1) Garnier, p. 116; de Laborde, *Notice des émaux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*, Paris 1853; IIe partie, *Documents et glossaire*, p. 545.

(2) Carrés de d'Hozier, Reg. 418, p. 360 (Bibl. nation. à Paris). Communiqué par M. Émile Massart-Delcour, de Liège, descendant probable des gentilshommes altaristes Massaro, dont la noblesse a été constatée par le héraut d'armes Lefort (archives de Liège).

avec les verriers lorrains cités, permet de reconnaître avec toute certitude la famille altariste des Massaro.

Nous retrouverons d'ailleurs les de Massary de la Cressonnière parmi les Massaro de Charles-Fontaine (voir *Picardie*).

Yvoy-le-Pré (Cher). C'est là que s'établit et mourut Jean-François(-Catherine) Bormiolo, s^r de Fourchambault, cité ci-dessus (voir *Anjou*). Yvoy-le-Pré se signale aussi par le nom caractéristique de « La Verrerie » que porte une de ses dépendances (1).

On cite, en outre, au XVIIIe siècle, à *Bournoiseau, près d'Argentan (Berry), une verrerie dirigée par Dominique Epencherenner, artiste expérimenté (2). Ce nom, qui ne se retrouve guère dans la nomenclature française, pourrait bien être un nom italien altéré, mais lequel?

V. Bourgogne.

Pour mémoire, et sans y attacher d'importance jusqu'à plus amples renseignements, mentionnons ici que les marquis de Massol, qui se sont illustrés dans toutes les branches de l'administration française : justice, armée, diplomatie, se donnent, comme auteur, certain Augustin Mazzoli ou Mazzola, de Casale (Monferrat), non loin d'Altare, qui s'était établi en Bourgogne et qui s'y maria en l'an 1507 (3); remarquons toutefois que les Mazzolao, verriers, sont de Venise et non d'Altare.

---

(1) Boutillier, p. 109. Joanne, *Dict. des communes de la France*, v° *Yvoy-le-Pré*.

(2) *Encyclopédie* (Arts et métiers, VIII); *Art du verrier*, p. 472.

(3) La Chenaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, v° Massol.

Un verrier ayant bien certainement travaillé en Bourgogne à raison de son sobriquet « il Borgognone », est Philippe Racchetto, mentionné en 1687 et en 1692 pour ses paiements aux Consuls d'Altare (1); mais on n'indique pas la verrerie où il travailla : on a le choix entre les suivantes, d'après l'époque où l'on constatera plus complètement leur existence.

Châlon-sur-Saône (Saône-et-Loire). L'existence d'une verrerie en cette ville est révélée par le fait de la présence à Nevers, en 1595, de la D^lle^ Catherina Ponta et, en 1657, de la même, comme veuve, depuis longtemps, de Laurent (ou François) Bertoluzzi, maître de la verrerie de Châlon-sur-Saône (2). Il y avait lieu de rechercher en cette ville, entre ces deux dates, la présence du verrier et, même antérieurement, l'existence de la verrerie.

Or, voici les renseignements recueillis, grâce à l'obligeance de M. G. Millot, bibliothécaire et archiviste de Châlon :

« Il y eut, à Châlon-sur-Saône, au XVIe siècle, une « rue « des Verriers », et une ordonnance de la Mairie, en date du 8 novembre 1584, soumit à la surveillance de la police les verriers établis dans cette ville, au nombre de dix ou douze, vu les soupçons dont ils étaient l'objet en leur qualité d'étrangers. Cette ordonnance fixait la consommation de bois qu'ils ne pouvaient dépasser, et, en outre, elle astreignait les verriers à vendre, aux mêmes prix qu'aux colporteurs, les produits de leur fournaise aux habitants de la ville. »

» En outre, le 29 novembre 1601, Claude de Pontoux,

(1) Registre « Ricevuto e Speso », communiqué par M. le chevalier Enrico Bordoni.

(2) Boutillier, pp. 56 et 75.

s^r de Granges, fut autorisé par la Mairie de Châlon-sur-Saône à établir une verrerie dans cette ville, à condition de n'y consumer que des bois provenant de ses forêts de Gergy et de Granges. »

Leffonds (Haute-Marne). L'existence d'une verrerie s'induit de ceci : Les États de Bourgogne (1), par ordonnance du 4 novembre 1659, déchargent Charles Massaro, gentilhomme verrier (2), demeurant à Leffonds, de toute imposition au bailliage de Châtillon. Un Julien de Bissont (Buzzone ?), écuyer, demeurant aux Vieux-Étangs, où nous rencontrerons une verrerie (voir *Champagne*), figure dans un acte de 1679, concernant ce Massaro.

Charles Massaro produisait, à l'appui de sa demande de décharge, une sentence des Consuls d'Altare : « Joseph Sappa, François Mirengo, Antoine Racchetto, Vincent Massaro, Jean-Abraham Bertoluzzi et Vincent Pisano, avec les signatures et légalisations données, en 1657, par Augustin Saroldo, docteur en droit, Nicolas Vico, Jean-Ange Vico et François Franchoine (?). Cette sentence constate que feu Jean Massaro et Vincent, son fils, sont nés, à Altare, de la noble famille des Massaro ; de Vincent, est né, au même lieu d'Altare, feu Jean Massaro, père de Vincent, Jean, Joseph, Charles et Joseph Massaro, tous frères, et ceux-là, ainsi que tous les membres de la famille Massaro, notamment Vincent, Jean-Baptiste et Antoine Massaro, ont toujours été reçus

(1) C'est ce qui m'a engagé à classer cette localité sous la rubrique *Bourgogne*, quoique la plus grande partie du département de la Haute-Marne soit de l'ancienne *Champagne*.

(2) Documents recueillis à Paris par M. Massart ; le copiste signale ce mot comme altéré et propose la lecture « écuyer », ce qui n'est pas possible, parce que « gentilhomme écuyer » serait une rédondance.

nobles, exemptés d'impôts, et ont joui de tous les droits et prérogatives des nobles, pour travailler, en quelque lieu qu'ils aillent, dans l'art de verrerie, auquel ceux qui ne sont point de ladite qualité, ne sont pas admis (1). »

**Prodhun*, paroisse de *Saint-Serain-du-Bois, diocèse d'Autun (2). En cette localité mourut, le 29 septembre 1763, Jacques Saroldo, s^r de Mussy, maître de la verrerie, âgé de 80 ans; y mourut aussi, le 15 janvier 1776, Charles Saroldo, écuyer, également s^r de Mussy et maître de la verrerie, âgé de 46 ans. Le 18 novembre 1790, Charles-Joseph Saroldo y tient un enfant sur les fonts; dans un autre acte du 21 novembre 1791, il est qualifié « bourgeois de Prod'hun ».

Nous rencontrerons ultérieurement des Saroldo, s^rs de Mussy (3), qui étaient à Montaron au XVIIe siècle (voir Nivernais).

On découvre encore, le 28 février 1775, à **Sauvignes*, en Bourgogne (4), le mariage de François de Virgille, gentilhomme, fils de feu Jacques de Virgille et de D^lle Claire *de Condé*, appartenant à une famille de verriers par son père

(1) Documents communiqués par M. MASSART. Pareille attestation des Consuls d'Altare, au profit des Massaro, existe aux archives de Liège, certifiée par LEFORT, qui en a conservé une autre relative aux Castellano, analogue à celle que FILLON, *L'art de terre chez les Poitevins*, p. 209, a reproduite pour les Saroldo.

(2) Il s'agit sans doute de Mussy, paroisse de Pouligny-sur-Aron, et la dénomination n'a sans doute rien de commun avec le nom soit vénitien, soit altariste des *Mutio*, *Mussi*.

(3-4) Rens. communiqués par M. le chanoine BOUTILLIER et obtenus de M. le baron d'ESPIARD; malheureusement ces renseignements n'ont pu être serrés de plus près chez ce dernier, décédé à Mazilles, comm. d'Isenay, le 10 décembre 1891. M. MILET, consulté, estime qu'il peut s'agir d'un des nombreux Savigny ou Sauvigny, du département de l'Yonne (voir, en effet, QUANTIN, *Dict. topogr. de l'Yonne*, pp. 120 et 121, aux mots Savigny, Sauvigny, mais qui, p. 119, cite aussi un Sanvigne.

et par sa mère (voir *Champagne*, *Languedoc*, etc.). C'est un jalon pour rechercher ultérieurement l'existence de gobeleteries dans cette commune ou aux environs.

— Jusqu'à quel point les verriers d'Altare et leurs élèves, cités ci-dessus, n'ont-ils pas joué un rôle dans ce qui va suivre?

« Quand vous voyez, dit Monteil (1), dans les boutiques de Pétersbourg ou de Moscou, des cristaux blancs, limpides, parfaits, façonnés au tour, taillés à facettes, gravés à la flamme soufflée, c'est-à-dire à la lampe d'émailleur, ornés de fleurs colorées, enrichis de filets, de cercles, de charnières d'or, briller sous la forme de gobelets, de tasses, de vases, de boites, de bonbonnières, soyez sûr que c'est de la verrerie du Mont-Cenis; soyez sûr qu'avec votre permission et celle de bien d'autres, cette manufacture n'est pas dans les Alpes, qu'elle est française et qu'elle est dans la Bourgogne; qu'elle appartient et doit sa création aux frères Chagot, nom connu de tous ceux qui achètent 8 ou 10 sols un magnifique verre, de trois ou quatre francs, il y a quelques années. »

Ce Mont-Cenis, au sujet duquel Monteil joue avec la curiosité du lecteur, est tout simplement la commune bourguignonne de Montcenis (Saône-et-Loire), chef-lieu du canton où se sont établies depuis les usines célèbres du Creuzot.

En même temps, à peu près, que celles-ci étaient installées, en 1781, par la Société Perrier, Beltinger et Cie, Marie-

---

(1) Louandre, *Histoire de l'industrie française et des gens de métier*, II (XVIIIe siècle), p. 167; Turgan, *Les grandes usines*, III, p. 284.

Antoinette y transféra la « Manufacture de la Reine » en remplacement de la verrerie de Saint-Cloud.

Arthur Young (1) visita cette fabrique en 1788; il y trouva, travaillant aux cristaux, deux ouvriers anglais, seuls restés d'une équipe de leurs compatriotes, embauchés sans doute pour la fabrication nouvelle du cristal à base de plomb.

Le célèbre Daubenton, mort en 1799, visite également cette verrerie qu'il appelle une des merveilles du monde (2); elle était alors dirigée par Lambert et Boyer.

La fabrication de Montcenis a persisté jusque dans le premier quart de notre siècle; en 1827 ou 1832, les fournaises furent éteintes, achetées par les propriétaires de cristalleries rivales (3).

Nizet, de Liège, avait essayé d'importer de ses produits en Bourgogne; mais les droits élevés, perçus sur cette marchandise, le firent renoncer à cet essai de concurrence.

En 1772, un verrier normand, le chevalier de Caqueray, établi à « Épinal, près de Beaune » (distinct d'Épinal, Vosges), essaya d'obtenir privilège pour l'industrie verrière aux Pays-Bas (4); mais suite ne fut pas donnée à ce projet.

VI. Bretagne.

Rencontre-t-on tant d'Altaristes en Bretagne parce que leurs origines, peut-être bretonnes (5), les y attiraient, ou

(1) *Voyage en France pendant les années* 1787 à 1790, I, p. 459.

(2) *Encyclopédie, loc. cit.*, p. 565.

(3) Bontemps, *Guide du verrier*, p. 529; Turgan, III, p 284.

(4) Archives de Bruxelles, Conseil des finances, dossier 2108. Quant à la localité, il s'agit d'Epinac, qui est en Bourgogne (Saône-et-Loire), entre Autun et Beaune (Côte-d'Or). Il y a encore aujourd'hui une grande verrerie à Ep nac.

(5) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 29; XXVI, p. 213.

n'est-ce pas plutôt tout simplement parce que cette contrée a été mieux étudiée?

Toujours est-il que le travail effectué par Vaillant de la Fieffe pour la Normandie, par le chanoine Boutillier pour le Nivernais, l'a été aussi pour la Bretagne (1), et nous possédons ainsi des renseignements déjà abondants sur cette partie de la France ; il ne s'agit que de les résumer et de les compléter.

Avant l'an 1545, par où débute l'étude de M. André, on ne rencontre en Bretagne que des verriers nommés de Meigret, écuyers, maîtres des fournaises de Belligné et de Marteaux, au xve siècle, époque où l'on rencontre aussi un Meigret en Poitou (2).

Au xvie siècle, de nombreux verriers d'Altare et du Monferrat s'implantèrent en Bretagne. « Tout le pays nantais était plein des établissements industriels, de ces gentilshommes verriers d'au delà des monts. Leurs fourneaux s'allumaient partout. Se soutenant les uns les autres, ils s'appelaient à faire fortune. Tous ces verriers italiens étaient parents ou alliés (3) ».

Beaucoup de ces verriers furent naturalisés Français et leurs lettres patentes furent enregistrées au Parlement de Nantes (4); l'élément altariste, ou au moins piémontais, y domine.

---

(1) André, *l. cit.*, pp. 117 à 393, et plus spécialement depuis la p. 361.

(2) Dom Lobineau, *Histoire de Bretagne*, col. 1640; Fillon, p. 201, qui a, en outre, recueilli de nombreux renseignements dans son ouvrage *Poitou et Vendée*, chap. de la *Céramique poitevine*, que M. André cite souvent.

(3) André, p. 383.

(4) Id., pp. 383 et suiv.

Ceux de ces verriers que M. André n'est pas parvenu à classer dans une verrerie déterminée, sont :

Georges et Antoine Bianca, de Finale (1), parents de la femme de Jean Ferro, verrier à Nantes, et neveux d'un Saroldo. Il n'est nullement nécessaire de les rattacher aux Biancardo, l'une des huit familles primitives d'Altare; car le surnom de Bianco, Bianchi, est très commun aux environs d'Altare, à Bormida, et en d'autres localités de l'ancien marquisat de Finale, il existe un très grand nombre de Bianchi. De plus, à Altare même, une « Descriptio animarum in festo Paschatis, etc., 1631, XII Aprilis », mentionne un Nicolaus Blancus (Nicolo Bianco) et, aujourd'hui encore, Altare compte des Bianchi (2).

André et Jean-Marie Saroldo, natifs d'Altare, naturalisés en 1654. Le second épousa Marie Brossard (*de Brossard?*), du comté Nantais (3).

François-Ambroise Massaro, né à Altare, naturalisé en 1697 (celui-là, je l'ai retrouvé à Fercé).

Enfin, André Poiret, naturalisé en 1718; celui-ci est indiqué comme originaire du Monferrat : ce ne peut être qu'un Perrotto, de Bormida.

On cite, de plus, sans désignation de prénoms ni de localité, plusieurs Bormiolo, qui auraient travaillé en Bretagne (4).

---

(1) Finale (Finalborgo) dépendait, comme Altare, du marquisat del Carretto (Ligurie, prov. de Gênes).

(2) Rens. de M. Mariano Brondi.

(3) Id. de M. Milet.

(4) De Girancourt, p. 91.

Passons aux localités de la Bretagne où ont existé des verreries desservies par des Altaristes.

Nantes (Loire inférieure). En 1572, Vincent Buzzone (voir *Normandie*) était attaché à la verrerie de Nantes (1); à la même date, on signale à Lyon un Martin Buzzone, qui donne sa fille en mariage à Jean Martin, verrier à Nantes, d'où M. André déduit la nationalité italienne du gendre, et, en effet, Lyon nous montre, en 1576, un Marquin (?) Buzzone et un Christophe Marino, gentilshommes verriers (2) : en supposant une altération dans le prénom du premier et le nom du second, nous aurions peut-être à Nantes une alliance entre enfants des deux verriers lyonnais. Disons cependant que les noms de famille Marin et Martin ont été rencontrés ensemble chez les verriers italiens de Maestricht (3).

En 1583, il y a encore des Buzzone à la Fosse-de-Nantes. C'est là qu'a lieu, le 24 novembre 1593, le mariage de Vincent Saroldo, s^r de la Mise-Grande (4) (le premier de cette famille qui se signale en France et qu'on retrouvera à Nevers), avec Jeanne Babino (5) fille de Jean et d'Angélique Buzzone : il en eut trois fils, François, Étienne et Jérôme Saroldo, mentionnés en un acte de 1624 (6).

---

(1) De Girancourt, pp. 64 et 65.

(2) Boutillier, p. 11 ; André, p. 367, qui appelle le premier Martin Buisson.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 157.

(4) Ce titre est peut-être identique avec celui de Missanrande que l'on trouve dans un document concernant un Gaspar de Massard (communiqué par M. Massart), extrait de l'Armorial officiel du 20 nov. 1696. (Bibl. nation. à Paris). Il ne m'est pas prouvé cependant qu'il s'agisse d'un Massaro.

(5) Je n'ai plus à démontrer l'origine altarese des Babin (voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 353).

(6) Boutillier, p. 6.

L'abbé Travers (1) a donc commis une erreur, d'après une inscription recueillie par Fournier, en attribuant à Jean Ferro la première fabrication à l'italienne du verre à Nantes (2).

Ce Jean Ferro se montre seulement à Nantes en 1588 ; il est mentionné comme Altariste dans les documents récemment découverts, et arrivait sans doute de Provence, où l'on a signalé des Ferro, d'Altare (3).

Jean Ferro fut naturalisé, le 16 avril 1596, par le roi de France, et le 25 septembre 1597, par le duc de Mercœur, qui prétendait aux droits de souveraineté en Bretagne, naturalisation confirmée par Henri IV, en avril 1598 (4). Trois actes relatifs à un même individu : on avait donc bien souci de s'attacher les verriers italiens en les francisant (5)...

Il avait épousé Marthe Bianca, native de Callisano, marquisat de Finale (6) ; celle-ci se trouve comprise dans les lettres de naturalisation du duc de Mercœur ; les deux Bianca, cités ci-dessus, étaient sans doute ses frères et travaillèrent à la verrerie de Nantes.

Jean Ferro éprouva des tribulations à Nantes.

De 1596 à 1598, embargo fut mis sur sa verrerie, parce que sa consommation de combustible faisait enchérir le prix

---

(1) *Histoire de Nantes*, III, p. 5.

(2) André, p. 369.

(3) Garnier, p. 124 ; de Girancourt, p. 46 ; cfr. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 15.

(4) André, pp. 370 et 371.

(5) M. Milet se demande si cette multiplicité d'actes n'est pas simplement un résultat du trouble de ces temps.

(6) Rens. de M. Milet.

du bois, peut-être aussi, comme le pense M. André, parce qu'il était suspect à la Ligue.

En 1619, devant le Parlement de Bretagne, à Rennes, se termina un procès que les traitants avaient intenté à Jean Ferro, prétendant qu'il n'avait pas droit à franchise d'impôts pour le salicor (matière première de la soude), dont il avait besoin pour l'exercice de son industrie. Les procureurs et avocats avaient, selon la mode prétentieuse de l'époque, accumulé les citations latines et même grecques; mais on peut au moins glaner, dans les plaidoiries, ce détail intéressant que Jean Ferro disait — peut-être pour dérouter les concurrents — employer dans la fabrication de ses verres l'aimant des pierres luisantes, des écailles de poisson, du sablon de terre, de la macre aquatique, etc. (1).

A Jean *Ferro* succéda son neveu Antoine Ribes ou Ribé, naturalisé en juillet 1626 (2) : encore un nom d'Altare estropié; il s'agit de lire Rubeus ou de Rubeis, c'est-à-dire Rossi : de là Ribes qui, par altération, est devenu même Ribre.

Après Ribes ou Rossi, la verrerie de Nantes échut aux Babino, puis aux Saroldo (3), alliés entre eux et avec d'autres verriers altaristes (4).

La verrerie de Nantes eut, sous la direction des Saroldo, une durée de plus de deux siècles (5), pendant lesquels elle

---

(1) André, p. 379.

(2) Id., p. 381; Guépin, *Histoire de Nantes*, p. 312; Gerspach, p. 202. M. Milet a trouvé cette date de 1626, au lieu de 1620, qu'on indiquait précédemment.

(3) Fillon, p. 410; André, p. 382; Gerspach, p. 203.

(4) Boutillier, p. 84.

(5) Id., p. 21; Gerspach, p. 203.

resta sans doute en relations avec Liège; ce qui tend à le faire croire, est la présence d'un Jean-Baptiste Babino à Liège, en 1625, d'un Jean Babino, à Nevers, ayant épousé, en 1678, la nièce d'un Castellano, qui avait été à Liège (1); par là on ne peut contester les relations des Babino, verriers à Nantes, avec les Liégeois du siècle précédent, et il est naturel de supposer que ces relations ont continué au siècle suivant.

Nous avons vu (2), en outre, qu'un Liégeois, François-Joseph de Wansoul, établit au siècle dernier une verrerie artistique à Nantes. Il coordonna sans doute les éléments altaristes encore subsistant en Bretagne et à Liège.

Machecoul (Loire inférieure). Des lettres de naturalisation furent accordées, en 1596, par Henri IV, à Jean Ferro, qui, après avoir travaillé vers 1566 à Lyon, s'établit à Nevers jusqu'en 1588, d'où, par dissolution de société, il partit pour s'installer à Machecoul « avec quelques amis », bien certainement des Altaristes, à l'aide desquels il y dressa « une verrerie à faire verre et cristal » (3).

Malgré l'avis contraire de M. André, je pense qu'il s'agit du Jean Ferro, de Nantes. Il peut très bien avoir dirigé à la fois les deux verreries voisines de Nantes et de Machecoul; car l'on voit souvent plusieurs verreries ayant à leur tête le même individu (4). Tel fut le cas aussi pour les verreries

---

(1) *Bull.* cité, XXVI, p. 340; appliquer en conséquence le nom Jean Babino à deux individus au moins : il est impossible que l'adulte Jean-Baptiste de 1625 soit le même que Jean, marié en 1678 et père en 1684.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 229. JACQUEMART, *Histoire du mobilier*, p. 587, appelle ce verrier du nom de Vauzoul.

(3) ANDRÉ, p. 378.

(4) BOUTILLIER, pp. 10, 17, 79, etc.

de Liège, Bruxelles, Maestricht, Bois-le-Duc, Huy, Châtelet, Verdun, etc., dans les mains des frères Bonhomme.

Il est vrai que la multiplicité des lettres de naturalisation concernant Jean Ferro (voir ci-dessus), peut engager à dédoubler le personnage. Je n'en persiste pas moins, et mon sentiment est partagé par M. Milet, à croire qu'il s'agit d'un même individu.

Henri IV accorda, le 16 avril 1588, des lettres de naturalisation à Augustin Ferro, natif d'Altare, résidant à Machecoul (1). Ce parent de Jean Ferro était sans doute l'un des amis qui aidèrent ce dernier à « dresser la verrerie » de Nantes.

Un acte du 22 juin 1590 constate la présence, à la verrerie de Machecoul, de deux autres de ces amis, les frères Jacques et Louis Ridolfi, écuyers, qualifiés « gentilshommes de l'art de verre et de terre de Faenze » (2). On remarquera la ressemblance de leur nom avec celui de Philippe Gridolfi, leur contemporain, qui, de 1598 à 1625, dirigea la verrerie d'Anvers (3), ville où il était déjà auparavant (4), sans doute comme verrier, et il est permis d'en induire la parenté probable de tous ces Ridolfi et Gridolfi, et leur nationalité italienne, mais ni vénitienne ni altarèse.

Deux autres verriers, Jehan Medelin et Henri Gérard, obtinrent également, en avril 1598, l'application des privi-

---

(1) André, p. 371; de Girancourt, p. 46, note.

(2) André, p. 370; Gerspach, p. 200.

(3) Ce rapprochement a été signalé ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 204.

(4) Acte de naissance d'un sien enfant en 1697 (Génard, *Les anciennes verreries d'Anvers*, p. 72, note).

lèges accordés aux gentilshommes verriers. Leur nom est associé, dans l'acte, à celui des deux Ferro, Jean et Augustin : il est donc à supposer qu'ils firent partie de la population verrière de Machecoul; mais leur nom, l'absence d'ailleurs d'indication de lettres de naturalisation en ce qui les concerne, ne permet pas de les rattacher à Venise ou à Altare; tout au plus celui de Medelin est-il susceptible de se résoudre en quelque nom italien; celui de Gérard est plutôt français et se rapproche de celui des Girard ou Gérard de Saint-Amand (dont le poète critiqué par Boileau), verriers en Normandie.

Fercé. (Loire inférieure). Les Massaro, arrivés en France à la suite des guerres d'Italie (terminées, en 1559, par le traité de Cateau-Cambrésis), prirent part, en 1564, sinon à la fondation, au moins à la mise en œuvre de la verrerie de Javardan, en Fercé. Ils sont indiqués comme d'origine italienne, et ce sont bien certainement des Altaristes. Ils devinrent titulaires de la vicomté de Fercé (1).

Furent attachés à la verrerie de Fercé :

En 1669, Charles Bormiolo, originaire du Monferrat, naturalisé en juillet 1668, et qualifié s^r de la Grandmaison. Ce pourrait être le verrier du même nom, établi à Maestricht en 1651, mais moins probablement, vu la conservation de la nationalité d'origine que cela supposerait, un des Charles Bormiolo, l'un surnommé il Rosso, l'autre dit Lacay, qui furent Consuls à Altare en 1686 et années suivantes (2).

---

(1) Goudé, *Histoire de Châteaubriant*, p. 181; André, pp. 366 et 383 (corr. Tercé).

(2) Rens. de M. Enrico Bordoni.

François-Ambroise Massaro, naturalisé Français en août 1697 (cité ci-dessus) (1).

La verrerie de Fercé est signalée en l'an XI pour sa fabrication de gobelets, verres blancs de cristal et d'appareils scientifiques; elle existe encore aujourd'hui (2).

Laignelet (Ille-et-Vilaine). Des verriers italiens, dont on ne fait pas connaître les noms, y établirent, au XVIe siècle, une verrerie assez considérable; elle a persisté jusqu'à nos jours (3). Mais cette usine est citée à propos de la fabrication des verres plats pour vitraux, et les Italiens ne sont pas signalés jusqu'à présent comme ayant pratiqué cette partie de l'art.

Le Héric (Loire inférieure). Dans un acte de procédure de 1619 (4), on cite différentes verreries où, depuis l'an 1605, étaient occupés des Italiens non naturalisés, entre autres, les fournaises à verre établies en Bretagne au « lieu nommé Hery, en un chasteau appartenant au sr de Rohan, distant de quatre à cinq lieues de Nantes. »

S'agit-il dans cette phrase de plus d'un établissement? Non, sans doute; car, s'il y avait un château de la famille de Rohan à La Motte-Glain (comm. de Saint-Julien, arrondissement de Châteaubriant), la distance ne correspond pas à celle du document, puisque Châteaubriant est à dix lieues de Nantes : il doit donc s'agir du château de Héric, qui avait appartenu aux Rohan, et qui peut avoir conservé leur

---

(1) André, p. 387; Gerspach, p. 202.
(2) André, p. 392; Joanne, au mot *Fercé*.
(3) André, p. 164.
(4) Boutillier, p. 37.

nom, bien qu'il fût passé, depuis 1290, à la famille de Clisson (1).

La verrerie du Héric était dirigée, en 1612, par Vincent ou Édouard Buzzone, naturalisé en 1635 (2).

Jean Marino, s^r du Châtelet, natif d'Altare, maître verrier au Héric, fut naturalisé en 1654 (3). Il épousa, cette année même, Judith de Roussy, peut-être une Rossi (ou de Rubeis), d'Altare.

Le Croisic (Loire-Inférieure). Horace Bormiolo, originaire du diocèse de Noli (Altare en faisait partie) et fils de Jules Bormiolo qui avait été établi à Lyon, était, en 1627, fabricant de verres et de faïence au Croisic (4).

Il avait succédé à Gérard Demigennes (?), naturalisé en 1603, que l'on présente comme étant de Gand (d'après moi (5), de Gandoya, en Piémont); lui succédèrent : Jean Bormiolo (son fils ou neveu) et Béatrix Bormiolo, sœur de Jean et épouse de Robert Davys (6), sans doute un Anglais, avec lequel aurait travaillé, en Angleterre, ce Jean Bormiolo; les deux beaux-frères seraient allés ensuite s'établir en France.

Riaillé (Loire-Inférieure). César Racchetto, né à Altare, gentilhomme verrier, habitant Riaillé, fut naturalisé Français au mois d'août 1653 (7); il y épousa une Bretonne, Anne de Kéralan (8).

---

(1) TOUCHARD-LAFOSSE, *La Loire historique*, etc., V, pp. 325 et 330.
(2) ANDRÉ, p. 386; GERSPACH, p. 202; DE GIRANCOURT, p. 65.
(3) ANDRÉ, p. 386.
(4) ID., p. 384; GERSPACH, p. 202.
(5) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 274.
(6) ANDRÉ, p. 385.
(7) ID., p. 386.
(8) ID., p. 179. Rens. de M. MILET.

Saint-Magan (près de Saint-Malo, Ille-et-Vilaine). Damien Racchetto, frère du précédent, travaillant à la verrerie de Saint-Magan, fut naturalisé en 1654 (1).

La Fond, près de La Rochelle, comm. de Cognehors (Charente-Inférieure), fut le siège d'une « Verrerie royale », que Jean Dumesnil y érigea au XVIIIe siècle (2).

Le fils de ce verrier, acquéreur en 1763 de la verrerie du Val-d'Aulnoy, en Normandie, établit en 1763, à *Couéron*, (Loire-Inférieure), près de Nantes, une verrerie où l'on s'occupa, entre autres, de l'imitation des « cavenettes » (3), genre d'objets qui se rattache à l'art, mais à l'art nègre : Venise elle-même ne fabriquait-elle pas des verroteries pour les sauvages de la Guinée, etc.? Cette industrie d'un genre spécial était, du reste, pratiquée en France au XVIIIe siècle; car Savary des Bruslons (4) cite la confection en France de « petite rasade blanche et quelque peu de couleur », pour le commerce avec le Canada. (Voir aussi *Normandie*.)

La fabrique de Couéron fut abandonnée en 1793, et son directeur alla mourir, en 1797, à la verrerie de La Fond, à la tête de laquelle il s'était placé (5).

Le nom de Dumesnil a été porté par des verriers établis à Liège (6); ce nom de *du Mesnil* était, de plus, celui d'une seigneurie des Massaro, originaires d'Altare. (Voir *Picardie*.)

Rouffigné, forêt de Teillé (Loire-Inférieure). Enfin, pour ne rien omettre, citons une verrerie moderne en verre blanc,

---

(1) André, ibid.
(2) Id., p. 390.
(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 147.
(4) Édit. de 1742, I, 2e partie, p. 172.
(5) André, p. 391; Touchard-Lafosse, V, p. 351.
(6) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 231.

située en cette localité, au couvent de Saint-Martin (1). Il n'est pas impossible qu'on trouve ultérieurement à la rattacher, dans le passé, à quelque verrerie des Italiens.

VII. Champagne.

Un privilège daté de Poitiers, le 29 juillet 1577 (2), est accordé aux verriers champenois Claude *des Guiots*, Bertrand *de Sandrouin* (ou des Androuyns), Jehan *de Bigault*, Jacques *de Condé*, Jacques *de Foucault*, Philippe *Dorlodot*, Johannet *de Thierier*.

Plusieurs de ces noms ont été portés par des verriers établis en Belgique. Les Dorlodot ont fait souche en Hainaut (3). Philippe d'Orbodo que me cite M. Milet, dans un document de juin 1563, est le Philippe Dorlodot de 1577. Est-ce le même acte?

De même les de Sandrouin ont joué un rôle important dans notre industrie verrière au XVIIIe siècle (4).

Parmi les autres noms, on rencontre, tant en Belgique qu'en France, en relation avec des verriers italiens dont le nom s'est produit en Belgique, et même avec des verriers belges, les familles des Guyots, de Bigault, de Condé, de

---

(1) André, p. 393.

(2) Copié dans le dossier 2109, p. 238, du Conseil des finances, aux archives de Bruxelles. Le document rappelle une série de diplômes antérieurs depuis Charles VII jusqu'à Charles IX.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol*, XXVII, pp. 291, 294 et 297.

(4) *Ibid.*, XXII, p. 154; XXVII, pp. 291 et 300; mais n'insistons pas trop sur les de Sandrouin. Ils se consacraient à la grosse verrerie et non à la gobeleterie. Voir sur eux, Lucien Quiret, *Les anciennes verreries et les anciens verriers du pays de Charleroi*, p. 31; ibid., p. 30, sur les de Condé; p. 34, sur les Dorlodot; p. 36, sur les Des Guiots, les de Bigault, de Foucault, de Tierriez; cet auteur cite, p. 31, le privilège du 29 juillet 1577.

Thieriet ou de Thiétry. (Voir, au surplus, l'article Lorraine.)

Mézières et *Charleville* (Ardennes). En 1607, Philippe Gridolfi, maître de la verrerie d'Anvers, se plaignait de la concurrence que lui faisait une verrerie de Mézières où l'on embauchait ses ouvriers pour la fabrication des verres de cristal, « si bien faits qu'à peine les maîtres pouvaient juger de la différence » (1).

En 1611, Gridolfi disait que la verrerie de Mézières était allée en fumée. Ce fut l'époque où des Champenois, Jean Locheron et Jean Moreau, de Liart, près de Reims, se livrèrent au commerce des verres d'autres contrées; ils furent arrêtés à Lille, en 1618, avec une cargaison de verres « de cristal et cristallin » du Dauphiné, qu'ils convoyaient.

On retrouve à Charleville, sur la Meuse, en face de Mézières, une verrerie qui, en 1625 et 1650, vendait à vil prix ses produits à Liège, pour y détruire l'industrie à l'italienne des Bonhomme.

Cette verrerie de Charleville, peut-être une continuation de celle de Mézières, dont on ne retrouve plus de traces, était dirigée par un Siberale, que je croyais d'abord un Siverano, de Venise, nom signalé à Anvers (2).

Renseignements obtenus de M. Laurent (3), archiviste du

---

(1) Houdoy, pp. 14, 45, 50; Gerspach, p. 201. C'est à tort que j'ai ci-dessus (*Bull des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 12) attribué à des Belges la direction de la verrerie de Mézières; mais il y a eu, de 1617 à 1633, huit individus de Mayzir (Mézières) affiliés à Liège à la corporation des orfèvres, métier d'où ressortissait l'art du verre.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIV, p. 45; XXVII, p. 219.

(3) Cet obligeant correspondant a dû effectuer à cet égard de longues et patientes recherches dont je ne puis assez le remercier; il a été fort empêché notamment par de regrettables lacunes dans les registres paroissiaux de Charleville, entre 1617 et 1636.

département des Ardennes, à Mézières, la personnalité de ce Siberale est fixée : il s'agit d'un Pierre de Esbarar, qui figure comme parrain en un acte de baptême passé à Charleville le 3 août 1614, avec les qualifications de « *maître* de la monnaie et *de la verrerie* ». Plus tard, le 19 juin 1623, les minutes des notaires conservées aux archives départementales portent la mention : Pierre Esberard, *marchand verrier* à Paris.

Sous la forme de Esbarar, le nom est plutôt espagnol qu'italien; il ne se rattache guère à des noms connus de Venise ou d'Altare.

D'après les documents, la verrerie de Charleville, sous l'impulsion de Esbarar, était encore en exercice l'an 1650; d'où l'intérêt qu'il y avait à chercher là, à cette époque, des noms de Venise ou d'Altare : un seul a été trouvé, « Paul François, Italien », qui s'y est marié en 1659 : était-ce un parent des Francisci, de Liège et d'Anvers?

L'arrondissement de Sainte-Menehould (Marne) compte plusieurs verreries, où allèrent s'établir des membres de la famille altariste des Massaro : c'est d'eux que descendent les de Massary, de Charles-Fontaine; les diplômes de noblesse de ceux-ci (1) se reportent en 1705 à 60 ans, et en 1742 à 97 ans en arrière, pour fixer l'arrivée en France de ces Massaro, donc en 1645. Cependant, c'est seulement à la fin du XVIIe siècle qu'on dénomme des individus spéciaux de cette famille; force est bien de procéder par voie de supposition d'antériorité et de nommer d'abord les localités qu'à

(1) Documents de M. MASSART.

un moment donné ont habitées les membres les plus anciens de cette famille.

Châtrices (Marne). Vincent Massaro, souche de tous les verriers de ce nom qu'on retrouvera en Bourgogne, Champagne, Lorraine et Picardie, était né à Altare et y avait épousé, le 12 février 1628, Marguerite Ferro, fille de Pierre et de Jeanne Meringo; assistaient au mariage: Charles, Jacques et Jean-Joseph Massaro, frères de l'époux, et du côté de la femme, ses frères Claude et Jean Ferro, avec son oncle, Antoine Meringo. Vincent eut un fils, Jean Massaro, qui naquit à Altare en 1638. Il quitta son lieu d'origine en 1645 (1), date indiquée ci-dessus, et ce fut sans doute à la verrerie de Châtrices qu'il alla s'établir; au moins est-ce là qu'il mourut, âgé de plus de 80 ans, le 19 septembre 1693; c'est là aussi que son fils résidait lorsqu'il perdit, le 13 octobre 1693, sa femme Geneviève Boiltaulx, et se remaria, le 4 février 1694, avec Anne de Condé.

Ce dernier contrat de mariage, qui fut passé à la Harazée (voir ci-après), est curieux par le grand nombre de « noms verriers » qui y figurent. L'épouse est fille de feu Daniel *de Condé*, s^r^ de Monsoujon, et de feue D^lle^ Marguerite *des Guyots*, demeurant à La Harazée. Les assistants, tous qualifiés écuyers, sont, d'une part, son fils du premier mariage, Jean-Baptiste Massaro, un autre Jean-Baptiste Massaro, son neveu, Michel Bormiolo, aussi son neveu, demeurant à Châtrices; d'autre part, Chrétien *de Condé*,

(1) La dernière trace de son nom à Altare est le baptême d'un de ses fils, Nicolas-Antoine, le 12 février 1646, dont la naissance, la veille, indique seulement que le départ d'Altare n'est pas antérieur au mois de mai 1645. Or, les contrats pour la verrerie ont en général pour point de départ le mois de novembre.

parrain et cousin germain de la future, s^r de Parfouru ou plutôt Parfonru; Claude *de Condé*, son neveu, Jérémie *de Bigault*, Ferdinand *des Androuyns*, ses cousins germains, Gédéon *de Bigault*, s^r de Maisonneufve (1), François *de Bonnay*, s^r de Brévillée, ses cousins, Pierre, Charles, Claude, Jacques *de Condé*, Jacques *de Bigault*, Matthieu *de Bonnay*, Claude *de Thieriet*, ses cousins, domiciliés au Bois-Bachin et à Aubreville (arr. de Verdun), où peut-être se révélera l'existence d'anciennes verreries : on aura remarqué tous ces « noms verriers » de Champagne et de Lorraine, mêlés à ceux des Altaristes Massaro et Bormiolo, celui-ci sans doute attaché à la verrerie de Châtrices et descendant d'un compagnon de Vincent Massaro, en 1645.

Buirette (2), auteur naïf, qui a précisément écrit au sujet de la verrerie de Châtrices et autres du canton de Sainte-Menehould, rapporte une anecdote ici bien en situation, à raison de l'affectation à produire des noms de gentilshommes dans les actes de mariage des verriers : « Dans les actes publics, les verriers ne manquaient pas de prendre la qualité de chevalier qui précédait celle de maître de verrerie. Un jour, deux familles célébraient un mariage; elles invitèrent aux noces un honnête marchand de Sainte-Menehould, avec lequel elles étaient en relation d'affaires et qui leur avait rendu des services importants. Dans le contrat de mariage, ceux qui le signèrent ajoutèrent à leur nom la qualité de chevalier; ils en avaient le droit. L'étranger

(1) Le titre de s^r de Maisonneufve était porté par Roland de Laigret, mort avant 1684 (voir *Berry*).

(2) *Histoire de la ville de Sainte-Menehould et de ses environs* (Sainte-Menehould, 1837), p. 333.

seul ne pouvait en prendre d'autre que celle de marchand, que l'on croyait déplacée dans l'acte. Il s'avisa d'ajouter à son nom celui de *chevalier de l'Arquebuse*, et cette qualité, si heureusement imaginée, satisfit l'amour-propre des deux familles. »

Il faut bien en convenir : les écuyers (non chevaliers) qui abondent dans tous les actes relatifs aux gentilshommes verriers, ne sont pas tous d'un aloi supérieur au « chevalier de l'Arquebuse »; tel acte contenant un certain nombre de titulaires de seigneuries, n'a pas donné lieu à la trouvaille de ces seigneuries dans les armoriaux français, qui, il est vrai, n'étaient pas bien largement ouverts pour les gentilshommes verriers.

Il existe encore aujourd'hui, à Châtrices, une verrerie, mais ne se livrant plus qu'à la fabrication des bouteilles (1).

Vienne-le-Château (Marne) était une localité où ne pouvaient manquer d'affluer les verriers : la duchesse d'Elbeuf, dame de Vienne-le-Château, baronnie située dans la vallée de la Biesme, fut pour eux une puissante protectrice (2). Si certaine « Histoire ancienne et moderne du département de l'Aisne, depuis environ 900 ans avant Jésus-Christ jusqu'à nos jours (4) », n'est pas une œuvre de pure imagination, il faudrait même remonter aux ancêtres de cette protectrice pour les signaler comme ayant procuré l'accès de la carrière militaire à bien des membres de la famille Massaro, depuis la fin du XVIe siècle. Toujours est-il qu'au

(1) GERSPACH, pp. 221, 222.
(2) Voir *supra*, p. 42.
(3) BUIRETTE, *l. cit.*, p. 242; GARNIER, p. 183.
(4) Extraits communiqués par M. DE MASSARY, maire actuel de Saint-Gobain.

XVIIIe, époque où nous marchons sur un terrain plus sûr, on voit un jeune Jean-Louis de Massard, s^r de Peyraud (1), de la famille Massaro, placé comme cadet, à l'âge de 19 ans, en 1747, dans le régiment de Gressin (2).

Vienne-le-Château comptait deux verreries importantes, qui s'occupèrent de gobeleterie de cristal, façon de Venise; car on voit les Altaristes se transporter de l'une à l'autre. Ce sont les verreries du Four-de-Paris (3) et de la Harazée.

Jean-Baptiste Massaro-Boiltaux dont nous avons constaté la présence à Châtrices, en 1693 et 1694, habita le Four-de-Paris en 1708, et la Harazée en 1715, année de sa mort (4).

Le fils de ce dernier, appelé lui-même Jean-Baptiste, habitait encore La Harazée lorsqu'il conclut, le 9 juin 1716, une transaction avec la D^lle *de Condé*, seconde femme de son père; on le retrouvera ci-après en Lorraine.

Comme la verrerie de Châtrices, celles de Four-de-Paris et de La Harazée existent encore, mais fabriquent du verre ordinaire.

Vieux-Étangs (Marne) est encore une localité où l'on rencontre les Massaro. En 1691, Jean-Baptiste Massaro-Boiltaulx est signalé dans la verrerie des Vieux-Étangs comme associé à la D^lle Marguerite de la Mare (5). En 1692,

---

(1) Peyraud, Péroux, ou Pérot, nom sans doute indépendant du nom de famille des verriers Perrotto, était un titre seigneurial porté en 1647, par un *de Brossard* (DE GIRANCOURT, p. 101), et c'est peut-être de cette famille que le tenaient leurs alliés les Massaro (voir *Picardie*).

(2) Documents de M. MASSART.

(3) Ne pas confondre ce Four-de-Paris avec un hameau du même nom, commune de Lachalade (Meuse), siège d'une verrerie qui existe encore aujourd'hui (voy. JOANNE).

(4) Documents de M. MASSART.

(5) Ce nom est porté, en 1613, par un verrier de Rouen (DE GIRANCOURT, p. 74).

l'association est rompue moyennant une indemnité de 3,000 livres, plus l'abandon des marchandises et de la moitié des matériaux (1).

Un acte concernant les Massaro est passé en 1679 (voir *Bourgogne*), en présence de Julien Buzzone, écuyer, demeurant aux Vieux-Étangs.

Il y eut d'autres verreries champenoises où travaillaient à cette époque des Italiens :

Rizaucourt (Haute-Marne). Bernard Bormiolo, s^r^ de Blains, signalé en Champagne, l'an 1674, exploita la verrerie de Rizaucourt. Il est distinct de son homonyme, né seulement en 1674 à Nevers (2), celui-ci fils du s^r^ des Rochers.

Le successeur de Bormiolo fut, en 1676, un certain Oury ou Orry (Italien?), marchand à Rouen, qui est qualifié maître de la verrerie de Rizaucourt; il employa Jean-Baptiste (ou Baptiste) Mazzolao, qui avait travaillé à Paris (3).

La nationalité de cet Orry est mise en question, à raison non seulement du fait qu'on le rencontre en contact avec des gentilshommes verriers de Venise ou d'Altare, mais encore d'une circonstance plus précise qui a frappé tout particulièrement M. Milet. Dulaure, l'historien de Paris, dans un ouvrage dirigé contre les nobles de France (4), dit que les Orry de Fulvy, qui jouèrent un certain rôle sous Louis XV (la fondation de Sèvres est due à l'un d'eux), descendaient d'un

---

(1) Documents communiqués par M. MASSART.

(2) BOUTILLIER, p. 91.

(3) Rens. de M. MILET; voir aussi GARNIER, p. 170.

(4) *Liste des noms des ci-devant nobles*, n° XI, p. 6; n° XVII, p. 7; P.-L. JACOB (le bibliophile), *Curiosités de l'histoire de France*, I, p. 342.

verrier italien. Mais il n'y a pas lieu de s'arrêter à ces indices, à raison de l'origine connue des Orry, qui ne reniaient nullement leur descendance d'un imprimeur, de quelque célébrité au XVIe siècle, Marc Orry, dont ils avaient adopté la marque comme armoiries (1).

Quant à Mazzolao, on trouve mention de lui dans un ouvrage de 1692 (2) : « M. Massolat, m^e de la verrerie de Rizaucourt, a son bureau à Paris, rue du Four, près la Foire-Saint-Germain, chez le s^r Feloix, huissier, au Châtelet. » C'est lui qu'on va rencontrer à Bayel.

Léonard-François de Colnet, qui épousa Marguerite Massaro en 1705 (voir *Picardie*), était né en 1679, à Rizaucourt, du verrier Jean-François de Colnet, s^r de Longchamps et de la Joncheroie, et de la D^lle Marie de Legret (3).

Jean de Lacam (var. Lacant, Lacan), s^r de Ventajou, originaire de Béziers, avait obtenu, en 1659, un privilège pour fondre, à Rizaucourt, le « cristal de roche » et en faire divers ouvrages.

Bayel, près de Bar-sur-Aube (Aube). On rencontre dans la verrerie de cette localité, de 1680 à 1700, le vénitien Jean-Baptiste Mazzolao, qui s'y maria en 1680 avec Jeanne Quenot (4). C'est lui qui la fonda et qui, pendant un grand nombre d'années, y obtint de nombreux privilèges.

Sous lui, la verrerie de Bayel fut florissante; après sa

---

(1) *Biographie universelle*, v^e *Orry*.

(2) Du Pradel, *Le livre commode des adresses de Paris*, 1692 (réimpr. de 1878, II, p. 44). Rens. de M. Milet.

(3) Archives de Lefort, à Liège, 3e série, v^e de Colnet. Un des actes communiqués par M. Massart donne, en 1684, le titre de s^r en partie de la Joncherois a Samuel de Legret, qui, cette année, épousa Charlotte Massaro (voir *Berry*).

(4) Rens. de M. Milet.

mort, sa veuve continua l'exploitation et convola en secondes noces avec Pierre Simonnot, s^r d'Arrentières.

En 1710, Nicolas Mazzolao, s^r de la Motte, essaya de traverser la fabrication de ce dernier, mais sans succès (1).

En 1716, Bernard Bormiolo, s^r de Blains, fit un essai semblable dont il fut débouté (2). Je reproduis, à la fin de ce paragraphe, le très intéressant document relatif à cette affaire, et qui distingue Bernard Bormiolo, s^r de Blains, de son homonyme de 1674 : c'était son père, mort avant 1716. M. Marquot m'a envoyé copie de cette pièce importante.

Pierre Simonnot, qualifié « écuyer, seigneur d'Arrentières, premier lieutenant de la fauconnerie du roi, demeurant à Bayel », assiste au contrat de mariage de Nicolas-Joseph Massaro, s^r de Velle, avec Jeanne-Marie du Puget, passé à Bayel le 28 février 1718; l'époux est qualifié dans l'acte « travaillant en la manufacture de cristaux de Bayel »; celui-ci était le fils de Jean-Baptiste Massaro, dont le nom a été retrouvé à Dugny (voir Lorraine), et son épouse était la fille d'Antoine du Puget, major pour le roi, à Nantes, ville où Massaro avait peut-être travaillé à la verrerie.

Parmi les autres assistants au contrat, « on remarque du côté de l'époux, Antoine Bormiolo, écuyer, s^r des Rochers », qu'on retrouvera à Nevers. Les témoins sont André Roussillon et Louis Perrin, « grands garçons de verrerie, demeurant à Bayel (3) »; le fils de ce Perrin apparaît à Nevers, où il aura suivi Bormiolo (4).

(1-2) Rens. de M. Milet.
(3) Actes communiqués par M. Massart.
(4) Boutillier, p. 94, note 1.

Le *Journal de Verdun* du mois de mars 1728 parle de la manufacture de Bayel, « laquelle est d'autant plus avantageuse au royaume qu'on y fabrique un très grand nombre de bons ouvrages pour l'Espagne, le Portugal, le Mexique, les Indes, etc., sur des modèles que les marchands espagnols et portugais envoyent ».

Momentanément interrompue, la verrerie de Bayel ralluma ses fournaises en 1727, et un arrêté du 7 septembre de cette année accorda une protection spéciale à ses produits (1).

Le dernier propriétaire noble de la verrerie a été Mlle de la Villeprouvaye, incarcérée pendant la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier.

Depuis, cette verrerie a changé sa fabrication et a été une des premières usines fabriquant le beau verre blanc et fin, imitant le cristal.

La famille Valory l'a dirigée pendant assez longtemps, mais avec des interruptions.

Éteinte en 1848, elle fut reprise en 1854 par M. Marquot, et, depuis la mort de ce dernier, en 1863, elle fut continuée par son fils, maire de Bayel et membre du Conseil général, et les fils de ce dernier. 500 ouvriers y travaillent en service de table, taillé et moulé.

M. Marquot, à son arrivée dans le pays, a encore trouvé des vieillards qui se rappelaient avoir vu les gentilshommes verriers arriver « sur la place » (leur chantier), munis de leur épée.

La verrerie de Bayel emploie à la taillerie des verres les plus communs trente détenus de la grande prison de Clair-

(1) Garnier, p. 202.

vaux (l'ancienne abbaye fondée par S. Bernard). A *Clairvaux* même, il y a eu une verrerie; car M. Marquot, en creusant des fondations pour l'installation de cette taillerie, a trouvé des traces certaines : morceaux de verre, résidus en terre réfractaire qui sont faciles à reconnaître (1).

Des lettres patentes de noblesse de 1742 (voir *Picardie*) portent qu'en ladite année, Nicolas-Joseph Massaro habitait *Bar-sur-Aube* où, s'il n'existait pas de verrerie, la résidence de cet individu se rattache sans doute à la manufacture voisine de Bayel.

Cette opinion qu'il n'existait pas de verrerie à Bar-sur-Aube, est celle de l'autorité locale, consultée spécialement par moi, et M. Marquot est du même avis, n'ayant jamais appris qu'on eût découvert en cette ville des détritus de fabrication. Je dois le faire remarquer cependant : Savary des Bruslons (2) parle de quatre fourneaux en verre de cristal en activité de son temps à Bar-sur-Aube.

— Au moment de livrer ces pages à l'impression, je reçois de M. Milet les renseignements suivants, rectifiant et complétant ce qui concerne *Rizaucourt* et *Bayel* : ces verreries ont eu une existence mêlée jusque vers 1700; il est très difficile de distinguer ce qui concerne l'une et l'autre.

Le véritable fondateur de la première fut Jean de Lacam. Privilégié en 1659, il choisit pour exercer son industrie Rizaucourt, dont Paillot père, receveur des tailles à Bar-

(1) Renseignements dus à M. Marquot, maître de la verrerie de Bayel, ci-dessus dénommé. Cet obligeant correspondant s'est trouvé dans l'impossibilité de compléter ces renseignements, à raison d'un incendie qui, en 1829, a détruit la mairie et ses archives. Il a mis cependant la main sur l'intéressant document que, à raison de son importance, je transcris à la fin du présent paragraphe.

(2) Édit. de 1742, I, 2e partie, p. 63.

sur-Aube, était fermier judiciaire. Ensemble, ils firent construire une halle avec four qui eut quelque durée, mais sur laquelle on ne connait pas de détails jusqu'en 1672; à cette dernière date, il devait, selon un document de 1678, s'être réfugié à Bruxelles, où il était parmi les ennemis du roi, et y être décédé; en effet, en 1672, Marie Lacam obtenait renouvellement du privilège de son père, en faisant ajouter subrepticement les cailloux au cristal de roche, dont son père disait se servir comme de matières premières.

En 1674, Marie Lacam fit un traité avec Bernard Bormiolo, s^r de Blains, pour exploiter la verrerie de Rizaucourt, et Bormiolo, en 1676, fit cession de ses droits à Orry, qualifié depuis maître de la verrerie, lequel employa Baptiste Mazzolao. Mais quelques mois à peine s'étaient écoulés que des difficultés s'élevèrent entre ces deux derniers. Mazzolao dut s'adresser à la justice pour obtenir paiement de ses émoluments; il obtint gain de cause, mais n'en fut pas plus avancé; car, en réalité, Orry et consorts voulaient rompre le contrat. Il fallut aller au Parlement et finalement au Conseil royal, qui rendit, le 27 août 1678, un arrêt tellement favorable à Mazzolao, qu'Orry et Marie Lacam se trouvèrent à peu près dépossédés de leur titre. Pour compléter cette dépossession, Mazzolao n'eut pas de peine à établir qu'il n'employait ni cristal de roche ni cailloux; devenu maître de la place, il continua son industrie et jugeant Bayel mieux situé que Rizaucourt, il y fit construire une halle et un four où il travailla alternativement. Il n'afferma plus Rizaucourt que pour l'abandonner définitivement. Cependant c'est là qu'il mourut en 1695.

Jeanne Quenot que Mazzolao avait épousée sur le tard,

continua l'exploitation de Bayel et se remaria avec Simonnot, s^r d'Arrentières.

Le seigneur de Rizaucourt, lésé par la translation de l'industrie à Bayel, suscita des difficultés qui furent résolues en faveur des époux d'Arrentières par arrêt du Conseil royal, en date du 28 décembre 1700.

Nicolas Mazzolao, en 1710, se prétendait héritier de son oncle, décédé sans enfants, pour lui succéder dans ses droits.

Après les époux d'Arrentières, dont le survivant était décédé en 1721, la verrerie de Bayel passa aux mains de leur fille Marie Simonnot d'Arrentières et de Jean de Villeprouvé, son époux, écuyer, chevalier d'honneur du présidial de Troyes. Ils obtinrent confirmation de leur privilège suivant un arrêt du Conseil du 22 janvier 1722.

A l'interruption des travaux, avant 1727, peut se rattacher une nouvelle tentative d'éviction de la part de Nicolas Mazzolao, s^r de la Motte, tentative dont il fut débouté par arrêt du Conseil du 1er avril 1727, avec lequel l'arrêt cité du 7 septembre, même année, fait peut-être double emploi.

Avant le décès du s^r de Villeprouvé, il y eut arrêt des travaux en la verrerie ; mais ensuite sa veuve reprit et continua l'exploitation jusqu'à sa mort, en 1755. Leur fille unique majeure, D^lle Marie-Claude de Villeprouvé, fit renouveler son privilège par arrêt du Conseil du 5 septembre 1758.

En 1778, Jean-Claude Vallory était propriétaire de la verrerie de Bayel, à la représentation des héritiers de Mlle de Villeprouvé.

A Bayel, on fabriquait des gobelets et verres à boire.

Il n'y eut pas de verrerie à Bar-sur-Aube : Savary des

Bruslons (1) a confondu Bar et Bayel, à raison du voisinage : un quart de lieue.

— Le XVIIIe siècle vit encore naître en Champagne deux verreries importantes, au début desquelles il est probable que les Italiens survivants des verreries de Bayel et du canton de Sainte-Menehould apportèrent leur contingent :

Monthermé (Ardennes). Une fabrique de glaces signalée en 1767, comme dépassant celles de Saint-Quirin, « en blancheur, en uni et en beauté », se livrait aussi à la fabrication de la gobeleterie. Les documents font connaître le prix de ses produits, et Zoude, de Namur, s'était proposé de suivre cet exemple. Un maître souffleur venant de Saint-Quirin (voir *Lorraine*), dirigeait en 1777 la verrerie de Monthermé (2).

En la même commune de Monthermé, mais sur la rive droite de la Meuse, fut créée une verrerie près de l'abbaye de la Val-Dieu, en conséquence d'un arrêt du conseil du 22 juillet 1749 et de lettres-patentes du 20 avril 1750, enregistrées au parlement de Metz le 11 juillet suivant. On s'y livrait, en 1770, à la fabrication de la gobeleterie, comme gobelets à manche, verres à liqueur, verres à vin à gros boutons. En 1752, elle tirait ses cendres des Pays-Bas (3).

---

(1) L'édition de 1723 ne contient pas le détail relatif à de prétendues verreries à Bar-sur-Aube : La verrerie de Bayel était donc en pleine activité en 1742, date de la 2e édition, ce qui aura frappé SAVARY (il est à remarquer cependant que d'après la préface de l'édition de 1742, p. XXIX, les additions concernant la Champagne sont tirées d'un mémoire publié en 1721).

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XX, p. 280, où on lit à tort « Saint-Quentin ».

(3) Ces renseignements sont tirés du dossier du Conseil des finances, n° 2106 (archives de Bruxelles), p. 240, etc.

On rencontre à Liége, en 1634 et 1646, le nom d'un Joltrel, verrier champenois (1).

La pièce dont il va être question dans l'*Appendice*, mentionne, en Champagne, plusieurs verreries de cristal tentées ou abandonnées, à *Chappes*, *Rumilly*, *Thors*, *Beurreville*, *Bleigny*, *Saussy;* noté pour mémoire.

Appendice : Extrait des registres du Conseil d'État. « Veu au Conseil d'État du Roy, Sa Majesté y étant, les Requêtes et Mémoires présentés en iceluy, tant de la part du sieur Bernard de Bormiolle, Écuyer, gentilhomme Verrier, que de celle du sieur Simonnot d'Arrentières, Écuyer, Officier de la Maison de Sa Majesté ; la Requête et les Mémoires du dit Sieur de Bormiolle, tendans à ce qu'il luy fût permis d'établir une Verrerie dans la Province de Champagne, en tel lieu qu'il jugerait convenable, pour y fabriquer toutes sortes d'Ouvrages de crystal et de Verre fin en pièces, avec pouvoir de les vendre et faire vendre dans tout le Royaume, et deffenses à toutes personnes de l'y troubler n'y inquiéter, à peine de trois mille livres d'amende, prétendant que, de père en fils, il a exercé en France et dans les pays étrangers la Profession de la Verrerie ; que même il y a acquis une expérience particulière pour les Ouvrages de Crystal et de Verres fins en pièces ;

« La Réponse du Sieur d'Arrentières expositive qu'ayant épousé en secondes noces la Demoiselle Quenot, auparavant

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 273; acte de baptême de N.-D.-aux-Fonts du 30 juillet 1634 ; son épitaphe du 16 avril 1646 (coll. du chanoine Henrotte); acte du notaire Roloux, du 25 février 1642. Voir sur d'autres verriers champenois, même *Bull.*, XXIII, p. 316; XXVII, p. 229.

veuve du Sieur Baptiste Mazzolay, Gentilhomme Verrier et Vénitien d'origine, Maître de la Verrerie de Bayé, près Bar-sur-Aube, il continue de faire valoir la dite Verrerie à grands frais : ladite Réponse tendante à ce qu'attendu les Arrêts du Conseil d'État par luy obtenus les 28 décembre 1700 et 14 octobre 1710, rendus en conformité de celuy du 28 août 1678, ledit de Bormiolle fût débouté de sa demande pour l'établissement d'une nouvelle Verrerie, soit dans le village de Rizaucourt, soit en tout autre lieu de la dite Province : ce qui est d'autant plus juste que depuis cinquante *(sic)* ans que les crystaux artificiels sont connus en France, leurs Manufactures ont été les seules dans chaque Province, à la différence des Verreries où l'on fabrique du verre commun ; que les Verreries à crystaux établies aux environs de Nevers, d'Orléans, à Chaillot près Paris, et à Bayé pour la Province de Champagne, sont autant de preuves de ce fait, dont la véritable cause est la crainte des inconvénients qui arriveraient si l'on augmentait dans chaque pays le nombre de ces Verreries dont les Entrepreneurs étant nécessairement exposez aux caprices de leurs Ouvriers, se les attireraient, au préjudice les uns des autres ; que de plus le flottage des bois destinez pour la provision de Paris, établi depuis environ quinze ans, en souffrirait une grande diminution, et que si le débit et la consommation répondaient à l'abondance des Ouvrages, que luy Sieur d'Arrentières pourrait faire fabriquer dans sa Verrerie, il en pourrait doubler le nombre, puisqu'il aurait facilement une quantité suffisante de matières et d'ouvriers pour cette augmentation.

» Veu aussi les Arrêts du Conseil cy devant dattez, le

Certificat des Marchands Verriers de la Ville de Roüen, donné par devant le Notaire de la même Ville le 23 juin 1716, contenant que depuis vingt ans qu'ils tirent des crystaux de la Manufacture du Sieur d'Arrentières, ils les ont toûjours préférez, comme les meilleurs et les plus beaux, ainsi que l'étaient ceux du dit feu Sieur de Mazzolay, et du feu Sieur d'Esblins (1), auxquels le dit Sieur d'Arrentières a succédé.

» Autre Certificat du 22 juin 1716, délivré par le Sieur Paillot, ancien Maire de la ville de Troyes, successivement intéressé aux Verreries en Crystaux de Chappes et de Rumilly, qui atteste que les dites Verreries ont été abandonnées, à cause qu'elles n'étaient situées qu'à dix lieues de Rizaucourt et de Bayé, et que les Gentilshommes détournaient les Ouvriers les uns des autres.

» Le Placet donné, au nom des Marchands de Bois flotté pour la provision de Paris, contenant que le nouvel établissement sollicité par ledit Sieur de Bormiolle, pour les Villages de Thors, Beurreville, Bleigny ou autres des environs de Bar-sur-Aube, priverait Paris d'une portion considérable des bois de la Province de Champagne, et les obligerait d'abandonner le commerce de la rivière d'Aube;

» Autre mémoire du Sieur de Bormiolle, contenant que le privilège du Sieur d'Arrentières n'est point exclusif, puisque celui du Mazzolay ne l'était pas, et que l'Arrêt de 1678 deffend seulement de l'y troublier; que l'exclusion ordonnée par les Arrêts de 1700 et de 1710 ne regarde que la Terre de Rizaucourt, quoique le Sieur d'Arrentières l'eût demandée, par rapport à l'étendue des six lieues; qu'ainsi il n'en peut

(1) Bormiolo des Blains.

tirer aucun avantage pour empêcher l'effet de la demande de luy Sieur de Bormiolle qui se restreint à établir sa Verrerie dans les Villages de Saussy ou de Thors.

» La Réponse du dit Sieur d'Arrentières, contenant que les deux Villages indiquez font proprement le contour de Rizaucourt, dont Bayé est le centre; que si l'établissement proposé par le dit Sieur de Bormiolle était autorisé par le Conseil, la Manufacture de luy Sieur d'Arrentières, entreprise et soutenue à grands frais, tomberait en fort peu de temps; ce qui obligerait les Ouvriers à quitter le Royaume, et à passer en Lorraine, où l'on aurait grand soin de les retenir.

» L'avis du Sieur Lescalopier, Maître des Requêtes, Intendant de la Généralité de Champagne, à qui lesdites Requêtes et Mémoires ont été communiquez et toutes les pièces qui ont été respectivement jointes.

» Ouy le rapport, Le Roy estant en son Conseil, de l'avis de Monsieur le Duc d'Orléans, Régent, a déboutté et déboutte ledit Bormiolle de sa demande; luy fait sa Majesté deffenses de troubler ledit d'Arrentières et sa femme dans leur Verrerie de Bayé, même de travailler ou faire travailler aucuns ouvrages de crystal dans la Province de Champagne, à peine de trois mille livres d'amende et de tous dépens, dommages et intérêts. Enjoint sa Majesté au Sieur Lescalopier, Intendant et Commissaire départi dans la dite Province, de tenir la main à l'exécution du présent Arrêt qui sera exécuté, nonobstant toutes oppositions ou autres empêchements quelconques, dont si aucuns interviennent, sa Majesté s'en réserve la connaissance et icelle interdit à toutes ses Cours et autres juges.

» Fait au Conseil d'État du Roy, sa Majesté y étant, tenu à Paris, le vingt-troisième jour du mois de septembre mil sept cent seize.

» *(Signé)* PHELYPEAUX. »

VIII. DAUPHINÉ.

Le Dauphiné, par sa position, fut sans doute, avec la Provence, le Languedoc (et l'Avignonnais), la première étape des gentilshommes verriers d'Altare, avant leur éparpillement dans la partie de la France, située plus au nord.

Ils durent s'établir en Dauphiné plus tôt même que dans les autres régions citées; car les Ferro y résidaient avant d'être attirés en Provence par le roi René : c'est ce que les historiens sont d'accord pour constater (1), en dépit de certains documents nobiliaires dont il sera reparlé (voir *Provence*).

Une des trois branches des Ferro, de Provence, retourna en Dauphiné (2).

Nombreux sont les verriers altaristes qu'on retrouve établis en Dauphiné, sans qu'on cite spécialement des résidences déterminées :

Guy Allard (3), qui écrivait en 1679, constate que depuis une centaine d'années les Bormiolo avaient travaillé dans les verreries delphinales; donc, depuis l'an 1575 environ, époque où, en effet, les Castellano, depuis à Nevers, firent

---

(1) EXPILLY, I, p. 219, v° *Apt;* DE QUATREBARBES, *Histoire de René d'Anjou*, p. 223; voy. aussi LAUTARD, *l. cit.*, p. 329.

(2) REBOUL, *l. cit.*, p. 6.

(3) Cité par BOUTILLIER, p. 158.

enregistrer au Parlement de Dauphiné (1) des lettres patentes concernant l'art de la verrerie.

Au même XVIe siècle, on désigne Ambroise Varaldo, gentilhomme de Savone (d'où Altare dépend), comme attaché aux verreries du Dauphiné (2) (voir ci-après *Tréminis*).

Gaspar Ferro, que M. l'abbé Boutillier identifie avec son homonyme de Nevers, en 1614, était précédemment établi en Dauphiné, où ses fils continuèrent à résider, et furent immatriculés dans la noblesse en 1670 (3) (voir d'ailleurs *Provence*).

Est signalé en Dauphiné, un Vincent Buzzone, naturalisé en 1635 (4); apparemment fils de Vincent Buzzone, l'un des introducteurs de la verrerie « façon de Venise » à Rouen, en 1598.

Par contre, les verriers français, originaires du Dauphiné, étaient pris eux-mêmes du désir de voyager. Pierre la Martinière est indiqué comme venant du Dauphiné, lorsqu'il alla, en 1655, travailler à la manière italienne à Liège; il souscrivit en cette ville un engagement, avec le muraniste Santino, pour établir une verrerie à Kiel (Hanovre) (5).

Localités déterminées (à laquelle de ces verreries faut-il attribuer la fabrication des produits du Dauphiné, « verres cristallins » qui furent confisqués à Lille (6), en 1618?) :

**Chamborant*. Cette verrerie, déjà signalée ci-dessus

(1) Boutillier, p. 74.
(2) De Girancourt, p. 92.
(3) Boutillier, p. 29.
(4) Rens. de M. Milet.
(5) Van de Casteele (première) *Lettre* à M. S(chuermans), *Bull. de l'Instit. archéol. liég.*, XV, p. 215.
(6) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 389.

depuis l'an 1338, était, en 1542, dirigée par le verrier normand Florent *de Bongars* (1); c'est là un indice à ajouter à la spécialité de la gobeleterie pratiquée là, pour en induire la collaboration des verriers d'Altare : n'y étaient-ils pas même dès le XIVe siècle?

Salles (Drôme). Un des Ferro, de l'émigration primitive en Provence, Jean, fils de Nicolas, qui vivait en 1476, retourna en Dauphiné et y fonda, vers 1500, une verrerie à Salles (2).

A *La Veyriera*, comm. de Réauville (Drôme), il y avait, dès 1484, une verrerie; au siècle suivant, elle appartenait aux Grafeuil, et, en 1599, elle était dans les mains des Ferro, qui s'en qualifiaient seigneurs (3).

Les Verreries, comm. de Bren (Drôme) : tel était le nom d'un établissement verrier créé par Claude de la Méherie; les Villatte, qui en devinrent propriétaires par héritage, le vendirent, en 1650, aux Bormiolo (4).

Châtonnay (Isère). On rencontre en la verrerie de cette localité, en 1565, Bertullet (Antigny) et, vers 1580, Dagny (François). M. Milet propose, avec toute raison, de reconnaître en ces deux individus, des Altaristes : Bertoluzzi et Dagna.

**X*. « Bourg appartenant au sr Dorlano » (Dauphiné), sans doute une seigneurie de la famille corse d'Ornano, dont plusieurs membres naquirent en Provence, entre autres Henri-François d'Ornano (1587 à 1652), fils et frère des deux maréchaux de France de ce nom. Une requête du

---

(1) Garnier, p. 126.
(2) Reboul, *l. cit.*, pp. 6 et 9.
(3-4) Brun-Durand, *Dictionn. topogr. du dép. de la Drôme* (1891), p. 413.

8 février 1619 (1) cite, dans ce bourg, une verrerie où travaillaient, depuis 1605, des ouvriers « tous Italiens, non nationalisés ».

Côte-Saint-André (Isère). Y travaillèrent comme verriers, au commencement du XVIIe siècle, Roch, Laurent et Hector, fils de Geoffroy Bormiolo, gentilhomme verrier d'Altare, marié, en 1604, à Catherine Saroldo; Marc Bormiolo, fils de Roch et de Catherine Buzzone, y naquit vers 1620 (2).

Saint-Alban (Isère). Laurent et Hector Bormiolo cités, s'étaient établis là, en 1666 et 1670, lorsqu'ils eurent à répondre à une action pour usurpation de noblesse, dirigée sans succès contre eux par l'intendant du Dauphiné (3).

Château-Méa, comm. de Tréminis (Isère). C'est sans doute le Chasteaume que cite, comme son lieu de naissance, Ambroise Varaldo, s^r de la Fontaine, en un document du 29 août 1664 (4).

Son père, du même nom, né à Altare, avait épousé Isabelle Garcia; il est qualifié verrier en Dauphiné, et nous le retrouverons à Nevers (?), Paris et Rouen. Le fils épousa la D^lle d'Escorshes, fille de François, s^r de Villancourt, et alla s'établir au Caule, en Normandie.

Le s^r de la Fontaine était petit-fils d'Antonio Varaldo, vivant en 1550, écuyer, s^r de Lezo, lieu dépendant de Savone, près d'Altare, et arrière-petit-fils de Genesio Varaldo, époux de D^lle Bastiane Citronne : à rapprocher ce dernier de Genesio Varaldo, établi à Liège de 1635 à 1655,

(1) Boutillier, p. 37.
(2) Id., pp. 63, 64, 88, 90.
(3) Id., p. 90.
(4) Renseign. de M. de Girancourt.

dont le Varaldo, du Dauphiné, était sans doute proche parent.

M. Bachasse, maire de Tréminis, m'apprend que les registres paroissiaux de sa commune, pour cause de mauvaise tenue et de destruction partielle, ne peuvent fournir les renseignements désirés sur les personnages en question. Il affirme toutefois qu'il existe, à Château-Méa, des vestiges d'ancienne verrerie.

Vienne (Isère). Pierre Bormiolo qu'on signale, en 1680, en cette ville, où il était sans doute attaché à une verrerie, assista, en 1689, au mariage de Vincent Ponta, à Nevers (1).

Primarette (Isère). Marc Bormiolo (de la Côte-Saint-André), à Nevers, en 1663, se retira, en 1683, dans une verrerie qu'il possédait à Primarette; il y mourut en 1685 (2).

IX. Flandre française.

Nesbitt (3) parle de verreries qui auraient existé à Lille et qui se seraient livrées, en 1563, à l'exportation de leurs produits; mais, comme cet auteur invoque, à cet égard, le témoignage de Houdoy, qui ne dit rien de semblable, on ne peut s'arrêter à cette allégation.

Houdoy (4) cite seulement un marchand de Lille, Paul Verhaegen, qui, en 1620, fournit des verres de Venise et d'Anvers à la maison échevinale.

---

(1) Boutillier, p. 84.
(2) Id., p. 79.
(3) *A descriptive catalogue of Kensington Museum*, pp. cxviii et suiv.
(4) *Verrerie à la façon de Venise; la fabrication flamande d'après des documents inédits.* (Paris, 1873), p. 37.

En 1650 et 1655, les verriers italiens employés par les Bonhomme, de Liège, s'engageaient à travailler pour Lille, en verres bien faits, à quatre boutons, « selon la façon, tels qu'on les demande à Lille » (1).

Cela prouve, de toute façon, que s'il a existé une verrerie à Lille au XVIe siècle, ou bien elle ne fabriquait pas de gobeleterie, ou bien elle n'existait plus au siècle suivant.

Au XVIIIe siècle, il y a bien eu des verreries à Lille, mais elles datent, en tout cas, d'après 1713, époque où les de Colnet se targuent d'avoir la Flandre française dans leur clientèle (2).

En 1735, Lille possédait une verrerie artistique. Le 5 avril de cette année, la veuve Febvrier (Lefebure ?) et Joseph-François Boussemart (sans doute les faïenciers de ces noms) obtenaient une concession de vingt ans pour fabriquer « des ouvrages de verre et des cristaux et émaux », à l'exclusion des vitres et des bouteilles, sous peine de confiscation et d'amende (3).

Ces fabriques de verre confectionnaient entre autres des verres à boire (1741 à 1766); elles étaient signalées, par Zoude, de Namur, comme nuisant au débit de son usine. Les verres à bière se vendaient à 6 florins 10 pattars le cent; ceux de fougère à 25 pattars, et, en détail, à 6 liards et 2 liards; les verres à vin se vendaient 3 pattars la pièce (4).

En 1750, les de Colnet abandonnèrent une verrerie qu'ils

(1) Archives de Liège, protocole du notaire Pawea, 19 mars et 5 août 1650; 27 octobre 1655.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 284.

(3) Maze-Sencier, p. 295.

(4) Archives de Bruxelles, Conseil des finances, dossiers 2104, 2105, 2108.

399019A

avaient à Dunkerque; mais elle fut reprise par un de leurs alliés, de Clercq (1). Cette verrerie, en 1752, tirait ses cendres des Pays-Bas et son charbon de France; elle fabriquait de la gobeleterie : verres à vin et à bière; en 1753, on évaluait à 10,000 par an les verres à boire de Dunkerque, qui pénétraient en fraude dans les Pays-Bas (2).

Savary des Bruslons (3) parle, en outre, de gobeleteries existant à Anor (Hainaut français, département du Nord).

— Ajoutons, pour le nord de la France, certain document des archives de Bruxelles (4) de l'année 1763 :

« La situation heureuse des verreries de Boulogne-sur-Mer permet d'envoyer leurs produits jusqu'à Bordeaux, et il est indubitable qu'elles en enverraient en Angleterre, si le droit d'entrée, qui excède la valeur de la marchandise, était plus modéré. L'Angleterre, cependant, croirait ruiner ses fabriques et non favoriser ses sujets en permettant que les verreries de Boulogne vinssent faire le bon marché chez elle. » Il est probable, toutefois, qu'il s'agit là de grosse verrerie (vitres et bouteilles) et non de gobeleterie.

X. Franche-Comté.

C'est par hypothèse seulement qu'on peut rattacher à la verrerie à l'italienne la fabrication du verre à la Vieille-Laye ou au Grand-Buisson, en Franche-Comté. On rencontre dans ces verreries, en 1674, Constantin et Hercule Raguet

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, pp. 287 et 290.
(2) Archives de Bruxelles, dossiers cités.
(3) *Dict. du comm.*, édit. de 1723, II, p. 1890.
(4) Dossier 2105 du Conseil des finances, p. 405.

ou du Raguet, et, en 1737, Charles-Hubert du Raguet (1).

Ce sont probablement des Racchetto, d'Altare, qu'on a déjà rencontrés en Bretagne; cependant les verreries citées paraissent s'être occupées de la fabrication des bouteilles, plutôt que de la gobeleterie.

XI. Guyenne.

Parmi les villes où Vincent Saroldo, en 1600, fut autorisé à fabriquer toute sorte de verre sans emploi de bois ou charbon, figure Bordeaux. (Voir la lettre ultérieure sur l'émaillerie.)

Jacques-Philippe van de Brande, négociant bourgeois, à Bordeaux, fut autorisé, en 1748, à fabriquer des cristaux à Libourne (Gironde) (2). Le nom semble indiquer une origine flamande ou hollandaise.

XII. Ile de France.

Saint-Germain-en-Laye (Seine-et-Oise). C'est là que Thésée Mutio fut autorisé en 1551 (3), par lettres patentes de Henri II, à fabriquer, à l'exclusion de tous autres en France, des « verres, myroers, canons et autres espèces de verreries à la façon de Venise ».

Aujourd'hui, l'on propose de considérer ce Mutio, comme étant un Muzio, de Venise (4), où, en effet, le nom existe sous cette dernière forme (5).

(1-2) Rens. de M. Milet.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, pp. 16 et 290.

(4) Molinier, *Venise, ses arts décoratifs, ses musées, ses collections*, p. 186.

(5) Angelo Santi, *Origine dell' arte vetraria in Venezia e Murano; Cenni storici* (Venise, 1886), p. 42; Id., *L'origine du verre à Venise et à Murano* (Anvers, 1885), p. 5.

Mais les documents ne permettent pas cette substitution : il y est formellement dit que Thésée Mutio était de Boulogne-la-Grasse, c'est-à-dire de la ville italienne de Bologne.

Cittadella (1) cite, pour l'année 1548, l'existence à Ferrare d'une maîtrise de gentilshommes verriers d'Altare, dont faisaient partie Vincent Bordoni, fils de Segundino, François Mirengo, fils de Jean-Antoine, Laurent de Maestris (?), fils de Nicolas, Jean Gisani (sans doute Pisani), fils de Vincent, Simeon Bertoluzzi, fils d'Abraham.

A l'époque même du privilège de Mutio, il y avait donc des maîtrises d'Altare, dans les autres villes d'Italie; or, comme Bologne est une de ces villes où essaimèrent les gentilshommes verriers d'Altare (2), j'en conclus que Mutio est un Mussi d'Altare, qui se sera détaché, non de la métropole, mais d'une de ses colonies (3).

Cette conclusion est fondée, à moins que l'on ne trouve en Italie un autre centre qu'Altare pour la fabrication du verre simili-vénitien. L'interpellation adressée aux chercheurs futurs est d'autant plus pertinente ici qu'un autre privilège, celui des Bertoluzzi et Buzzone, de Rouen (voir *Normandie*), accorde le monopole de la fabrication d'ouvrages « qui se font à Venise et autres lieux ès pays étrangers ». Quels sont ces lieux, sinon Altare et ses succursales?

---

(1) *Notizie relative a Ferrara* (Ferrare, 1864), p. 525.

(2) Buffa, *L'Università dell' arte vitrea di Altare*, p. 23. Cfr. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 357.

(3) Brescia (ibid.), est également citée comme ayant été desservie par les maîtrises d'Altare; j'en tire l'hypothèse que Pasquetti, de même que son neveu Pedralis et Mongarda (tous trois de *Brescia*) qui travaillèrent à Anvers, se détachèrent aussi d'une colonie altariste, tout en n'étant pas eux-mêmes d'Altare.

Les ouvrages sortis des mains de Teseo Mutio étaient signalés, par Henri II, comme ayant été « trouvés de même beauté et excellence que ceux qu'on souloit (solere = avoir l'habitude) apporter de Venise ».

D'après l'historien de Thou (1), les verreries de Saint-Germain-en-Laye étaient fameuses et Palma Cayet affirme quelles furent en vogue jusqu'au règne de Charles IX (2) ; en effet, dans l'inventaire de Catherine de Médicis, morte en 1589, on rencontre la mention : « N° 262. Treize pièces de verre, façon de Saint-Germain-en-Laye » (3).

On attribue (4) à la même fabrique « ung verre d'émail blanc, sur fond violet, et ung petit vase de cristallin blanc, garny d'argent, qui figurent dans l'inventaire de Henri II lui-même, auquel, en qualité de signataire des lettres de privilège, Mutio n'aura pas manqué d'envoyer des spécimens de ses produits.

C'est peut-être à la verrerie de Saint-Germain-en-Laye qu'il faut rapporter des verres « retirants à agathe » (c'est-à-dire imitant l'agate) qui figurent dans les mêmes inventaires, et qu'on range dans les produits des verreries poitevines (voir *Poitou*).

Monteil constate, au XVIe siècle, l'existence d'une fabrique de glaces à Saint-Germain-en-Laye (5); il s'agit, sans doute, des miroirs de Mutio.

---

(1) *Histoire universelle*, liv. CXXIX, (traduct.) XIV, p. 142.
(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 275.
(3) JACQUEMART, *Histoire du mobilier*, p. 586; MAZE-SENCIER, *l. cit.*, p. 292.
(4) GERSPACH, p. 209.
(5) LOUANDRE, II, p. 25.

Ludovico Mutio, frère de Teseo, fut naturalisé en France, l'an 1558 (1).

Melun (Seine-et-Marne). Henri IV, en août 1597, avait autorisé les altaristes Jacques et Vincent Saroldo, avec leur neveu Horace Ponta, à établir une verrerie de cristal à Melun (2), à titre de succursale des établissements semblables de Lyon et Nevers, où la cour et la suite du roi s'approvisionnaient, ainsi que la ville de Paris, en ouvrages de verre « beaux et exquis ».

Des renseignements ont été demandés à M. G. Leroy, bibliothécaire de la ville de Melun, et voici ce qu'il répond (3) : « Je pense que tout s'est borné aux lettres patentes octroyées par Henri IV aux gentilshommes verriers qui avaient formé le projet de s'établir à Melun. Malgré des recherches multiples, je n'ai rien découvert sur l'existence de cette verrerie dans notre ville; elle ne paraît pas avoir fonctionné. Une manufacture du même genre fut établie à Melun, au XVIIIe siècle, mais dans des conditions distinctes du privilège accordé aux Saroldo et Ponta; on ne connaît du reste aucun produit du genre italien qui aurait été fabriqué en notre ville à la fin du XVIe siècle ou dans le cours du XVIIe. »

Il ne reste pour prouver l'existence de la verrerie des Saroldo que deux indices : le premier, tiré de l'intitulé d'un

---

(1) Rens. de M. MILET.

(2) ANDRÉ, p. 382; BOUTILLIER, p. 17; voy. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, pp. 281 et s.; XXIV, p. 59.

(3) Lettre du 25 mars 1888; voy. dans le même sens lettre de M. LEMAIRE, archiviste à Melun (BOUTILLIER, p. 19).

« Quai de la verrerie », à Melun (1), est équivoque, en ce qu'il doit, jusqu'à preuve d'emploi plus ancien, se rapporter à la verrerie du siècle passé; l'autre semble le résultat d'une confusion : il s'agit d'un arrêt de la Cour des aides qui aurait exempté des tailles les gentilshommes verriers de Melun, en août 1597 (2); or, cette date est celle du privilège lui-même, et les Saroldo n'avaient pas encore eu le temps de s'établir à Melun, ni l'occasion, par conséquent, d'être qualifiés « gentilshommes verriers de Melun ».

Paris (Seine) (3). Les noms des rues de la Verrerie (derrière l'Hôtel de Ville) et peut-être de la Champverrerie (aujourd'hui supprimée, entre le Palais-Royal et les Halles) sont des indications au sujet de fournaises qui auraient existé sur la rive droite de la Seine avant l'an 1407, où ces rues sont nommées par Guillebert de Metz (4). Or, il se trouve précisément que Charles VI, en 1382, visita une gobeleterie parisienne et y distribua des gratifications aux ouvriers qui lui présentèrent des verres fabriqués sous ses yeux (5).

En l'absence de traces des Saroldo et Ponta, à Melun, il

---

(1) Boutillier, p. 19.

(2) Garnier, p. 178.

(3) Cfr. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, pp. 12, 16, 281 et suiv.; XXIV, p. 59.

(4) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de Paris*, I, pp. 123 et 166; Leroux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens* (coll. de l'Histoire de Paris), pp. 198 et 215.

(5) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXI, p. 347. Labarte, *Histoire des arts industriels*, IV, p. 553, parle de semblable visite, avec gratifications, faite par le même Charles VI, entre autres aux verriers de la forêt de *Chevreuse* (Seine-et-Oise). Charles VI doit donc être ajouté aux fauteurs de l'art du verre en France, cités par moi ci-dessus, p. 43.

reste à les retrouver à Paris même, ville autour de laquelle ils avaient, à trente lieues à la ronde, obtenu privilège pour leur fabrication du verre « façon de Venise », à l'exclusion de tous autres.

En 1598, Jacques Saroldo avait pour facteur à Paris Laurent d'Albain, parent sans doute de Suzanne d'Albane, veuve d'Horace Ponta, qui fut au siècle suivant à la tête de la verrerie de Nevers. Ce facteur, agissant pour Jacques Saroldo, l'un des maîtres de la verrerie de Saint-Germain-des-Prés lez-Paris, fit acquisition de 600 quintaux de soude d'Alicante.

Vincent Buzzone et Thomassin Bertoluzzi, qu'on rencontrera à Rouen, se sont, en cette même année 1598, attachés comme associés à la verrerie du faubourg Saint-Germain-des-Prés (1), où les Saroldo les avaient appelés.

En 1602, de nouveaux achats de soude d'Alicante sont faits pour cette verrerie (2).

En 1604, étaient à la verrerie italienne de Paris : François Ponta, gendre de Jacques Saroldo, Vincent Ponta, qui avait également épousé une Saroldo du nom d'Antoinette, et le fils de ces derniers, Horace Ponta (3), qu'on reverra à Nevers.

J'ai fait connaître ce qui concerne les démêlés des Saroldo

---

(1) Cette détermination précise dispense de rechercher si Henri IV a donné suite à son projet de construire aux Tournelles un bâtiment pour y loger les ouvriers verriers et autres, qu'il fit venir de l'étranger (Sully, *Œconomies royales*, édit. Petitot, V, p. 69, note). Le Palais des Tournelles, démoli à la suite d'un édit de 1565, laissa jusqu'en 1604 un vaste espace disponible (Leroux de Lincy et Tisserand, *l. cit.*, p. 195.

(2) De Girancourt, pp. 65, 71, 72; rens. de M. Milet.

(3) Rens. de M. Milet.

avec le Conseil de commerce, institué par Henri IV, en 1602 (1); c'est en 1604 que ces démêlés eurent lieu : ils dégoûtèrent sans doute Jacques Saroldo, qu'un document de 1640 (2) représente comme ayant, depuis quelque temps déjà, quitté la France pour transporter son industrie en Allemagne.

Dès 1606, on voit à la tête de la verrerie de Paris un Pierre le Mareschal, dont le privilège pour la fabrication du verre de cristal fut confirmé en 1612 (3).

On rencontre, en 1615, la mention de Pierre le Mareschal, « maître de la verrerie de Paris », en un brevet pour la fabrication de l'eau-forte (4), et en 1661, encore en qualité de « maître de la verrerie de Paris », Eustache le Maréchal, écuyer, s^r de la Grange, gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans (5).

Si l'on indiquait pour l'usine des Mareschal une autre situation que Saint-Germain-des-Prés (sur la rive gauche de la Seine), on aurait une objection à opposer au système qui consiste à considérer cette usine comme étant simplement la continuation de celle des Saroldo et Ponta.

Ce système est plausible; car, d'une part, le privilège accordé à cette dernière était incompatible avec l'existence de toute autre verrerie du même genre, à Paris même : « nous plaist qu'en notre dicte ville de Paris, il ne s'esta-

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 205.
(2) Rens. de M. Milet.
(3) De Girancourt, p. 94.
(4) Victor Gay, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, I, p. 591.
(5) Boutillier, p. 72.

blira à l'advenir autre verrerie de cristal que celle des Sarrode et Ponte », disaient les lettres du mois d'août 1597, données au camp d'Amiens (1), et il n'apparait pas que ce privilège perpétuel ait été révoqué.

D'autre part, la requête d'Antoine Miotti, du mois de janvier 1623, à l'effet d'obtenir privilège aux Pays-Bas, prouvant bien qu'alors il y avait une verrerie « façon de Venise » à Paris, citait cette ville parmi les capitales où les rois et princes « désirans et affectans avoir en leur royaume ceste science » de verrerie, avaient établi des fournaises pour faire « verres, vases, coupes et tasses de fin cristal de Venise de toutes sortes de couleurs, à boire vins et bières, de la même bonté, perfection et matière, comme se font audit Venise » (2).

Nous retrouvons, du reste, à Paris des verriers gentilshommes d'Italie, après les Saroldo :

Le privilège de du Noyer (voir plus loin) dit formellement que l'impétrant est autorisé à faire travailler les Italiens qui sont encore en France, plus spécialement sans doute à Paris.

Il est impossible, par exemple, de ne pas considérer comme ayant été attaché à la verrerie de Paris, vers 1630, Ambroise Varaldo, que son fils, au même prénom, dans un document de l'an 1664, déclare avoir travaillé comme verrier en Dauphiné, puis à Nevers (?) et à Paris, enfin en Normandie.

---

(1) Boutillier, p. 19.

(2) Houdoy, p. 54; voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 12.

Ce fait confirme la supposition (1) de l'unité de la verrerie parisienne « façon de Venise », d'abord sous les Saroldo et Ponta, puis sous les Mareschal, à Saint-Germain-des-Prés.

Il ne reste plus d'autre indice contraire que l'allégation de Sauval : des vieillards lui auraient dit avoir vu fabriquer du verre rue de la Champverrerie, où aurait ainsi perduré pendant près de trois siècles l'industrie du verre, cause du nom ; mais voilà qu'aujourd'hui, d'après Leroux de Lincy, ce nom lui-même serait une altération de celui de Chanvrerie...

— Ici l'histoire de la gobeleterie « façon de Venise » se dégage difficilement de celle des glaces à miroirs également de Venise, dont la France s'empara et où elle ne tarda pas à introduire d'importantes améliorations.

Dès le 1er août 1634, Eustache de Grammont avec un sr d'Anthomesnil (ou d'Authomesnil) avait obtenu privilège pour fabriquer à Paris les glaces à miroirs (2). L'usine fut-elle organisée? Expilly (3) dit qu'avant 1665 il n'y eut pas de manufacture de glaces à miroirs en France.

En octobre 1665, des lettres patentes furent accordées pour le même objet à Nicolas du Noyer, privilégié en même temps, « pour la fabrication des lustres, vases de toutes

(1) Pour M. Milet, cette unité des verreries Saroldo-Le Mareschal, reste fort douteuse.

(2) Cochin, *l. cit.*, p. 636 (d'après les archives de Saint-Gobain). M. Milet m'apprend cependant que sa copie des lettres patentes, portant la date indiquée, nomme le second de ces verriers Antonneuil et le qualifie vénitien : après tout, ce pourrait être un d'Antonelle, provençal, peut-être d'origine italienne. (La Chenaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, v° *Antonelle;* Gaufridi, *Histoire de Provence*, II, pp. 724 et suiv.) M. Angelo Santi, consulté, m'écrit qu'Antonelli est un nom vénitien, mais non pas « verrier ».

(3) V° *Paris*, p. 415.

façons, verroteries pour les Indes, esmaux, pièces de cheminées, verres de cristal, services entiers de table, de toutes formes, manières et grandeurs, le tout par des ouvriers vénitiens qui sont ou qui viendront dans ce royaume ».

Le privilégié, sans doute à raison des dangers d'incendie, était cantonné dans les faubourgs de Paris; il choisit le faubourg Saint-Antoine (1), de même que les Saroldo et Ponte avaient dû sans doute s'établir au faubourg Saint-Germain.

En cette verrerie du faubourg Saint-Antoine, Yriarte représente Louis XIV allant un jour en grande pompe visiter les verriers italiens à l'ouvrage (2).

Du Noyer était mort en 1683 (3).

Thévart qui, en 1688, fut également autorisé à fabriquer des glaces, s'occupait en même temps à « fondre toutes sortes de bandes et bordures de miroirs, de corniches, de chambranles, de moulures et autres pareils ouvrages d'architecture de cristal ».

C'est sans doute la nouvelle manufacture de glaces qu'Abraham du Pradel, en 1691, dit avoir été établie récemment, rue de l'Université, dans la direction du Pré-aux-Clercs (4).

Les énonciations étrangères à la fabrication des glaces,

---

(1) Gerspach, p. 242; Garnier, p. 324; Du Pradel, *Le livre commode des adresses de Paris* (1692), p. 30 (réimpression de 1878, II, p. 140).

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 16.

(3) Garnier, p. 328.

(4) Du Pradel, *l. cit.*, p. 134. M. Édouard Fournier, annotateur de la réimpression de 1878, *l. cit.*, n'a trouvé nulle part de traces de cette glacerie : si l'hypothèse ci-dessus est fondée, elle n'aurait existé que de 1688 à 1695, ce qui concorde avec le silence gardé sur cette usine en 1715, silence dont Fournier argumente.

objet principal des octrois, se retrouvent encore dans le privilège accordé à Plastrier, en 1695, lequel avait réuni les deux glaceries fondées par du Noyer et Thévart; lui aussi s'occupa de la manufacture de « lustres, vases, corniches, chambranles, moulures, verroteries pour les Indes, émaux, verres blancs et à lunettes, verres de cristal, services de table de toutes façons et grandeurs ».

L'insertion de tous ces menus détails est une réminiscence de ce que, trente ans auparavant, on avait inscrit dans les octrois, pour donner le change à la Sérénissime seigneurie de Venise, à l'aide d'un trompe-l'œil, et pour détourner son attention de la fabrication des glaces, principal objet de la concurrence organisée par Colbert. On a conservé une lettre de du Noyer (1): il y conseille de fonder un établissement où l'on travaillera uniquement en verre et en cristal qu'on étalera dans un magasin à Paris pour empêcher les Vénitiens de « se douter de la chose ».

On accuse, bien à tort (2), Colbert d'avoir négligé la gobeleterie, en réservant sa protection aux manufactures de glaces, et de n'avoir « donné son estime qu'aux grandes pièces de faste et de luxe qui répondaient si bien aux goûts somptueux de Louis XIV ».

Le rédacteur d'un article publié dans l'*Officiel* du 16 février 1874 (3) était plus exact en disant : « Colbert, qui avait une prédilection toute particulière *pour la fabrication artistique du verre*, fit venir en France des ouvriers français

(1) Le Vaillant de la Fieffe, p. 398; Garnier, p. 327.
(2) Gerspach, p. 212; Labarte, IV, p. 596.
(3) P. 1297 : compte rendu d'un article du *Journal des Débats*, à propos d'un impôt sur le verre, ayant existé dans l'antiquité.

établis à Venise et leur donna des encouragements pour qu'ils installassent dans leur pays l'industrie qu'ils exerçaient sur une terre étrangère. » Il faut seulement rectifier un détail : il s'agissait, non pas d'ouvriers français travaillant à Murano, mais bien de véritables Muranistes.

Colbert était parfaitement d'accord avec la pensée de Louis XIV, qui était de favoriser aussi bien la fabrication des « verres » que des « glaces », comme nous l'avons vu d'après les Mémoires du grand roi (1), et s'il parvint en dernier résultat à préparer la création de la célèbre glacerie de Saint-Gobain, en 1685, il n'avait négligé aucun moyen de protéger la gobeleterie, en retenant en France les verriers italiens qui y étaient encore, comme le porte l'octroi de du Noyer en 1665, et d'en faire venir de nouveaux.

Voici les moyens employés : Poquelin, sans doute parent de Molière, l'un des associés en la verrerie du faubourg Saint-Antoine, à Paris, avait fait le commerce de points (dentelles) et de glaces de Venise ; il profita de ses relations avec Venise pour y embaucher des ouvriers non seulement en glaces, mais aussi en verres.

Hervé de Guymont, préposé à la glacerie (2), fut envoyé à Venise (3), et une pièce intéressante nous fait connaître un détail de sa mission : En 1724, l'altariste Bernard Bormiolo allègue, pour s'en faire un titre à la bienveillance royale (4), que Roch Bormiolo, son père, avait été choisi par Louis XIV

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 288.

(2) Guiffrey, *Compte des bâtiments du roi* (Monuments inédits de l'histoire de France), pp. 56, 316, 326, etc.; Cochin, *l. cit.*, pp. 641, 642.

(3) Le Vaillant, p. 398; Cochin, p. 638.

(4) Boutillier, p. 92.

à l'effet d' « engager des Vénitiens à se rendre en France pour la manufacture des glaces ». Il était sans doute adjoint à de Guymont à l'effet d'embaucher des verriers pour la gobeleterie.

L'intervention personnelle de Colbert est connue par sa correspondance avec les ambassadeurs de France à Venise, et tel verrier, comme on le verra plus loin, est même représenté comme ayant été embauché par le ministre lui-même.

Et que de câlineries pour s'attacher et retenir les verriers d'Italie : on attirait « les dames vénitiennes » avec leurs époux; on faisait, dès qu'ils en manifestaient le désir, des avances de fonds aux gentilshommes vénitiens « connus pour préférer tenir peu qu'espérer beaucoup »; on les dispensait de toute taille ou imposition des gardes de ville, des logements militaires, de tutelle et de curatelle; on les naturalisait sans frais ; on supprimait pour eux le droit d'aubaine avec faculté pour leurs héritiers de se retirer, etc. (1).

On parvint ainsi à faire venir en France dix-huit gentilshommes de Murano (2), dont les noms furent « proclamés » à Venise comme transfuges, avec sommation de retourner en leur pays sous menace de peines sévères : cela exerça de l'influence sur certains d'entre eux qui quittèrent les émissaires français avant d'arriver à Paris; quelques-uns de ceux-ci restèrent pourtant en France.

Les inquisiteurs de Venise, pour connaître les noms de ces verriers, avaient saisi les lettres qu'ils adressaient à leurs familles.

---

(1) Le Vaillant, pp. 397, 398 et 535 (Documents d'octobre 1665 et décembre 1666); voy. aussi Savary, II, p. 636; Depping, *Corr. Louis XVI*, III, p. 790.

(2) Cochin, *l. cit.*, p. 630.

Voici les noms qui ont été retrouvés dans les archives de Venise (1) :

1665. Les lettres patentes de du Noyer sont du mois d'octobre 1665; mais déjà, auparavant, deux lettres de l'ambassadeur de Venise, Algredo, adressées aux inquisiteurs, font connaitre l'arrivée, à Paris, d'ouvriers en glaces, de Murano.

Il importe de reproduire ces deux lettres telles que M. Angelo Santi les analyse d'après les archives de Venise (2) : les archives de l'établissement de Saint-Gobain, qui les ont révélées à M. Cochin, concordent pour les dates, mais non pour le contenu.

31 juillet. L'ambassadeur écrit que Paolo Mazzolao, qui se fait appeler « Monsù la Motta » (3), après diverses pérégrinations en Europe comme ouvrier verrier, s'est fixé à Rouen, d'où il a été appelé à Paris par le ministre Colbert.

(D'après M. Cochin (4), un ouvrier vénitien qui passait à Rouen, y a été retenu).

7 août. L'ambassadeur écrit que trois ouvriers de Murano sont arrivés à Paris et que quatre de leurs compagnons se sont arrêtés à Nevers.

(D'après M. Cochin, il n'est pas fait mention des quatre verriers qui s'arrêtèrent à Nevers, tandis, on vient de le voir, qu'il parle, au 31 juillet, d'un verrier retenu à Rouen.)

---

(1) Rens. de M. Angelo Santi (Extraits des registres « Inquisitori de Stato. Dispacci degli ambasciatori ». Les uns sont « maestri da specchi », attirés plus spécialement pour la fabrication des glaces à miroirs; les autres, désignés par l'astérisque, sont « maestri da cristallo » ou « da gotti di cristallo ».

(2) Inquisitori de stato. Dispacci degli Ambasciatori.

(3) « Che si fa chiamare Monsù la Motta ».

(4) *Le Correspondant*, 1865, pp. 630 et 637.

M. Cochin, d'autre part, mentionne un fait de la même année sur lequel les archives de Venise sont muettes : Le 10 octobre, dans le mois même où les lettres patentes furent octroyées à de Noyer, l'archevêque de Lyon, Nicolas de Villeroy, écrivait à Colbert : « J'ai arrêté (1) les trois ouvriers en glaces de miroir, qui s'en retournaient à Murano, et je les ai fait mettre à Pierre-Scize (2), d'où ils ne bougeront que par votre ordre. »

Quels que soient les verriers retenus à Rouen, à Nevers, ou emprisonnés à Lyon, ils paraissent distincts des « trois principaux », comme on les appelait, et qu'on retrouve l'an suivant à Paris. Ce sont :

Antonio Cimegotto, detto dalla Rivetta ;

Gieronimo Barbin ;

Zuanne di Polo.

1666. Antonio Cimegotto, dit « dalla Rivetta » (aussi « dalla Zineta »);

Gieronimo Barbin ;

Zuane Bombarda dit « Polo » ;

Pietro Bertolussi ;

* Un Muranais « qui se fait appeler Monsù La Motta » et qui est frère de Zuane Mazzolao, habitant de Murano ;

* Pietro Rigo ;

* Zuane Dandolo ;

Pietro Darduin, qui sollicite un sauf-conduit pour retourner ;

---

(1) A cet acte d'énergie gouvernementale, on reconnaît le prélat : « Pro regni utilitate nihil non tentavit, cives in officio semper retinuit, regis mandatis obedire coegit, seditiones imo et quoslibet motus coercuit » (*Gallia Christiana*, IV, p. 196).

(2) Nom d'un quai de la Saône, à Lyon, où était sans doute la prison.

Giacomo Vidotto;

Mattio Bertoni.

1667. Paolo Motta, qui s'est introduit dans la fournaise à glaces, à Paris, et offre de travailler à meilleures conditions que les « trois principaux », sans doute les verriers déjà nommés en 1665 et 1666, et qui, en effet, quittèrent Paris avec les suivants :

Biasio Dalmoro;

Antonio Bover, « fregadore »;

Un compagnon de ces derniers.

1670. Nicolo Ferro;

* Francesco, fio de Nane Bianco.

Ces deux derniers avaient fui de Venise sous une imputation de vol, etc., mais, reconnus innocents, ils demandèrent de pouvoir retourner.

1678. Antonio Pellizzari, qui a travaillé à la manufacture de glaces, a quitté la France pour aller en Espagne.

1680. Bernardino Bigaglia, maître en glaces à la verrerie de Paris, demande à retourner à Venise.

1683. Zuanne Pollo (celui de 1665 et 1666) quitte de nouveau Murano, en même temps que Giacomo Cabuol et Giacomo Cecchini; mais on ne dit pas s'ils sont allés en France, pas plus que les suivants : Piero dei Picoti, Zuanne Dalmoro et Giacomo, fils de Giacomo Ongaro (1690), * Iseppe Berton et * Giusto Darduin (1691).

Parmi ces verriers, deux doivent plus spécialement attirer l'attention.

Du Noyer, dans une lettre du 30 novembre 1666, disait : « Les ouvriers vénitiens ne veulent rien enseigner aux Français, et quand celui qui les mène est malade, tout

s'arrête; en sorte que tout dépend non seulement du caprice de ces messieurs, mais même de leur vie et de leur santé. » Il donne le nom de ce « capo maestro » ; c'est « le s^r Anthoine » (1). Or, il est facile de le reconnaitre, parmi les « trois principaux » de 1665, dans la personne d'Antonio Cimegotto, dit dalla Rivetta ; c'est de lui que parle une lettre de l'ambassadeur de Paris (où le nom est estropié), en proposant de l'enlever de la vie : « Non vedemo che i posse miglior riuscita che andar alle radice e *toglier di vita* Antonio dalla Zineta » ; « c'est le chef des verriers, et lui de moins, tout tombera. »

On est parvenu, en 1667, heureusement par d'autres moyens, à faire revenir à Venise les « trois principaux »; mais ils n'ont pas tardé à être remplacés par Paolo Mazzolao, s^r de la Motta, qui s'est offert à travailler à meilleures conditions qu'eux; aussi les inquisiteurs de Venise, en une lettre du 16 juillet 1667, mandent-ils à l'ambassadeur de Venise à Paris, de faire tous ses efforts pour faire rentrer « le Motta » à Venise.

Sans doute put-on, à Paris, se passer des soins de celui-ci ; car, le 13 juin 1670, Colbert écrit à l'ambassadeur de Venise que désormais la fabrication des glaces est à point en France et n'a plus besoin du concours des Vénitiens : on repoussa même, en 1673, les avances d'un Muraniste, non nommé, qui proposait d'enseigner un procédé pour fabriquer des glaces de dimension extraordinaire (2).

---

(1) Le Vaillant de la Fieffe, p. 398; Garnier, p. 326; Depping, *l. cit.*
(2) Le Vaillant de la Fieffe, pp. 400 et suiv.

Le « Motta », c'est Paolo Mazzolao, que l'ambassadeur de Venise à Paris (1) dit avoir été appelé dans cette dernière ville, en 1665, à l'intervention personnelle de Colbert.

Il était alors à Rouen, ce Paolo Mazzolao qui avait quitté Venise depuis 1640 et qui, pendant vingt-cinq ans, avait exercé successivement son art à Londres, à Liège, à Maestricht (où il se maria) (2), enfin en Normandie : un des exemples, en vérité, les plus frappants à citer du cosmopolitisme de ces « bohémiens gentilshommes », comme les a appelés M. van de Casteele, et comme cela a été répété en France, d'après lui (3).

Paolo Mazzolao est qualifié à Venise, « Monsu la Motta », ce qui correspond au nom de famille Motta, della Motta, inscrit dans le Livre d'or de Murano (4), et porté par d'autres verriers qui transportèrent leur industrie de ce côté-ci des Alpes (5); le « che si fa chiamare Monsu La Motta » des documents, autorise cependant à supposer que « La Motte » est un titre français que s'attribuait Mazzolao.

Quoi qu'il en soit, nous retrouvons notre personnage dans le « Paul Massolay de la Motte », qui apparait, en 1672, en des contestations à Orléans (voir *Orléanais*), et (lui ou son

(1) Lettre aux inquisiteurs du 31 juillet 1665. (Rens. de M. Angelo Santi).

(2) Des renseignements de M. le Dr Doppler, de Maestricht, portent à croire que, avant d'arriver en cette ville, Paul Mazzolao avait sans doute épousé en Angleterre « Marguerite Outer, écossaise »; il en eut, le 12 juin 1654, à Maestricht, une fille tenue sur les fonts par François Santino, gentilhomme verrier de Murano, et par Oda de Glen, épouse Bonhomme. Cependant nous avons vu (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 157), que les documents officiels de Venise donnent le mariage comme contracté à Maestricht. L'Écossaise aurait-elle suivi ou serait-elle allée rejoindre Mazzolao?

(3) Voy., entre autres, Boutillier, p. 29.

(4) Lettre de M. Angelo Santi.

(5) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 99.

fils) en 1691, dans le « Livre commode contenant les adresses de Paris », par Abraham du Pradel (1) : « On dit que M. de la Motte, de qui on a veu à la foire, il y a quelques années, de si beaux ouvrages d'émaux et de verre façon d'agathe et de porcelaine, va faire un établissement à Paris, en vertu d'un privilège du grand sceau. »

Après s'être occupé de la fabrication des glaces, où son concours était devenu superflu, Mazzolao de La Motte était donc revenu à la cristallerie.

Aucune trace d'établissement d'un Mazzolao, entre 1672 et 1691, n'avait été trouvée jusqu'ici ; mais M. Milet a découvert que la verrerie dont il est question était à Paris, au faubourg de Chaillot (à l'endroit où est aujourd'hui le quai de la Conférence, au Cours-la-Reine, le long de la Seine, entre la place de la Concorde et le Trocadéro) ; le privilège que Paul Mazzolao obtint et qui fut longtemps contesté, porte la date du 23 août 1686 ; le passage cité du « Livre commode » prouve qu'en 1691 la verrerie de Chaillot n'avait pas pris grand essor.

Nicolas Mazzolao, qualifié constamment d'écuyer, s^r de la Motte, fondateur de cette verrerie ou successeur de son père, comme directeur, était associé à un nommé Gouffé, et doit avoir quitté Paris vers 1700, date où M. Milet l'a retrouvé à Eauplet. (Voir *Normandie*.)

Le document de 1716 (voir *Champagne*) cite comme existant encore à cette date la verrerie de Chaillot.

Nous avons rencontré des Mazzolao à Bayel, etc. (voy.

---

(1) Rens. de M. Milet ; voir aussi Garnier, p. 170. Du Pradel (réimpr. de 1878), II, p. 44.

Champagne); ils étaient parents de ceux de Paris et Rouen, et Jean-Baptiste Mazzolao avait même travaillé à la verrerie du faubourg Saint-Antoine, à Paris; mais il est à supposer que ce Jean-Baptiste n'est pas le même que Jean, frère de Paul (peut-être celui qui a été rencontré à Liège (1), de 1655 à 1658), lequel, d'après l'un des documents cités ci-dessus, est mentionné en 1666, à Murano, où il était sans doute retourné.

La fabrication de la gobeleterie, à Paris même, par les Mazzolao de la Motte, donne de l'intérêt à la publication des clauses du contrat par lequel Paolo Mazzolao s'était engagé chez les Bonhomme à Liège (2).

Il s'y obligeait à faire, à 4 florins 5 pattars, telle ou telle des quantités suivantes :

« 75 verres bien faits à la vénitienne;

» 45 id. à quatre bouttons et les anses dessus, à la façon de Lille, que l'on appelle les verres à 35 fl. le cent;

» 110 id. à la bucque et autres verres, à la façon des s^rs Altaristes;

» 120 id. au vin lisses, à la façon des s^rs Altaristes;

» 120 id. à la bière de diverses sortes, comme se font présentement;

» 160 verres à bière, que l'on compte 80 pour le muz. »

Le contrat portait en outre : « Item pour les couppes de diverses sortes à la façon de Venise, se payeront comme présentement. Et pour les verres extraordinaires, ils se devront

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIV, p. 79.

(2) Protocole du notaire Pawea, acte du 21 février 1655 (archives de Liège).

travailler par muz, et payer pour chaque six heures (1), 4 fl. et ne travaillant pas par muz, se payeront pour 11 verres bien faits aussi 4 fl.; estant les verres avec leurs couvertures à fleurs, se payeront à l'advenant; pour verres à serpent les 24, 4 fl. (2). »

Pendant les dernières années du XVIIe siècle, les Mazzolao auront donc confectionné à Paris toutes les spécialités de la verrerie « façon de Venise ou d'Altare » : verres à boutons, à bucque, à serpent, à fleurs, etc.

M. Cochin (3) parle, à propos de la fabrication des glaces en France, d'ouvriers italiens qui s'établirent à Paris à la fin du XVIIe siècle, et qui arrivaient de Genève; le nom de Buisson, qui est mis en avant, comme étant celui d'un des promoteurs de cette émigration, me suggère la question : Ne s'agit-il pas d'un Buzzone qui aurait attiré à Paris ses compatriotes des environs de Gênes? Ce n'est pas, en effet, la première fois qu'on a confondu Gênes (Genova) avec Genève (Genava) (4).

— Une nouvelle tentative à l'effet de fabriquer à Paris du verre artistique se produisit bientôt après la fabrication des Mazzolao, s^rs de la Motte, et paraît avoir été complètement

---

(1) « Muz » n'est autre chose que « muid »; chaque cornue avait la capacité d'un muid, et le paiement se trouvait ainsi réglé par une quantité donnée de travail. Voir SAVARY DES BRUSLONS, II, p. 641, et EXPILLY, v° Picardie, p. 673, d'après lesquels le pot d'environ un muid était de 2,000 pesant de matière; cfr. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVI, p. 239, et XXVI, p. 376. La *muta*, mesure du temps, était donc bien calculée d'après la quantité de matière travaillée.

(2) Pour la nomenclature, voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 316; XXVI, p. 215.

(3) *Le Correspondant, l. cit.*, pp. 647 et 926.

(4) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVIII, p. 214.

indépendante de celle-ci. Gerspach ni Garnier n'en disent un mot.

Savary des Bruslons (1) en parle en ces termes : « Il y a, à Paris, une manufacture de verres et cristaux gravés, établie d'abord dans le faubourg Saint-Antoine, en l'année 1709, et depuis transférée ailleurs. Les lettres patentes accordées par le Roi pour son établissement sont du mois de novembre 1699 ; mais quelques oppositions des maîtres des communautés qui se mêlent de ce commerce, en ayant reculé l'enregistrement jusqu'en 1708, les entrepreneurs ne purent faire valoir leur privilège qu'après l'arrêt du 5 décembre de la même année, relatif à un autre du 21 juillet précédent, qui réglait les contestations entre parties. Le privilège de cette manufacture est exclusif et donné tant à l'impétrant, le s^r Launoy de Bourmont, qu'à ses associés, héritiers et successeurs. Les ouvrages permis aux nouveaux privilégiés sont toutes sortes de cristaux et verres travaillés en gravure et ciselés au creux et au relief, et toutes figures massives, bustes et bas-reliefs en sculpture; avec faculté, néanmoins, et permission aux ouvriers, tant de Paris que des autres villes du royaume, de continuer le travail des cristaux et verres, soit à facettes et à pans, et autres de cette espèce, dont la fabrique a été accordée ci-devant par lettres patentes du Roi régnant ou des Rois ses prédécesseurs. »

Ce document contient des détails importants sur la fabrication du verre au commencement du XVIIIe siècle, non seulement à Paris, mais même en province ; la fabrication

---

(1) V° *Graveurs*, édit. de 1732, II, p. 270, édit de 1743, II, p. 690.

du verre gravé, ciselé, taillé à facettes et à pans, est intéressante à retenir.

Savary (1) parle, en outre, d'une verrerie assez considérable que l'on a vue « autrefois » dans le faubourg Saint-Antoine, à Paris, où l'on ne fabriquait que des verres à boire et quelques colifichets de cristal, et que la cherté du bois fit tomber : il doit être question là non pas de la verrerie dont il vient d'être parlé, mais de celle de du Noyer, audit faubourg.

C'est au même faubourg, rue de Reuilly, que florissait encore en 1758 une manufacture de glaces, dirigée depuis 1702 par le sr d'Agincourt (2), qui n'est, à proprement parler, que le successeur de Plastrier.

Fontainebleau (Seine-et-Marne) (3). Sous Marie de Médicis, Antoine Cléricy, de Marseille, dont les collatéraux, anoblis sous Louis XV, créèrent la fabrique de Moustier (4), était installé aux Tuileries, à Paris, avec logement, fours et ateliers céramiques; de 1612 à 1621, il obtint des brevets pour établir des verreries dans tout le royaume (5); il était sans doute empêché, par le brevet des Saroldo et le Mareschal, d'en établir à Paris même.

Dans les actes, Cléricy est qualifié « escuier, maître de la verrerie royale et nostre ouvrier en terre sigillée ». Le

---

(1) Vo *Verre*, édit. de 1723, II, p. 1890; édit. de 1742, III, p. 1197.

(2) Expilly, vo *Paris*, p. 417; Gerspach, p. 246; Turgan, III, p. 16.

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 290, où cette fabrication est attribuée à tort au xviiie siècle.

(4) Maze-Sencier, *l. cit.*, p. 404.

(5) Brevets rappelés et confirmés par lettres patentes ultérieures. Voy. Milet, *Antoine Cléricy, ouvrier du roi en terre sigillée* (1612-1653). Paris, 1876, p. 3.

P. Dan (1) dit de lui : « Proche de l'église de Saint-Pierre-d'Avon (à Fontainebleau), et immédiatement au bout du parc de Monceau, l'année passée (1641), a esté establie une verrerie royale, par lettres du Roy, données au mois de mars 1640, et par arrest du Conseil privé de Sa Majesté, tenu à Paris le 5 juin 1641, et ce en faveur du s^r Antoine Cléricy et de ses associés, luy donnant pouvoir d'y faire des verres, miroirs, glaces et autres ouvrages de verrerie, et de les vendre et distribuer par tout le royaume, et mesme les transporter hors d'iceluy; le s^r Cléricy a déjà si bien réussi en son entreprise qu'il s'y fait des verres de cristal des plus beaux qui se fassent point partout ailleurs. »

Cléricy employait des ouvriers italiens, entre autres un Saroldo, et il fut interpellé, en 1641, pour déclarer sous serment si son associé Jean Bonvis ou Bovis était italien (2).

Il obtint, à Paris, outre une place à la Halle-au-Blé, la permission de vendre ses produits, parmi lesquels ceux de sa verrerie, dans une foire qui se tenait au faubourg Saint-Martin, pendant quinze jours après la Saint-Laurent. Il triompha, grâce à la protection royale, de l'opposition du prévôt de Paris (3).

Sèvres (Seine-et-Oise). Au commencement du XVIIIe siècle, il a existé, sur le territoire de Sèvres, une gobeleterie qu'on classe à Saint-Cloud, laquelle fabriquait des verres à boire et

---

(1) *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 338, passage reproduit d'après le baron DAVILLIER, *Histoire des faïences et porcelaines de Moustier, de Marseille*, etc.; voy. aussi MILET, *l. cit.*, p. 4; GERSPACH, p. 201.

(2) Rens. de M. MILET.

(3) MILET, *l. cit.*, pp. 7 et 16.

de menus objets « façon de cristal ». Cette fabrique réussit et fournissait tout Paris (1).

On signale comme travaillant à Sèvres, l'an 1744, un Bossolin, garçon tiseur (sans doute un Bussolin, de Venise (2).

Cela nous éloigne de l'allégation qu'une fabrique de bouteilles seule aurait existé à Sèvres au commencement du XVIIIe siècle (3).

A Sèvres (même établissement?), fut inaugurée, en 1784, la fabrication française du cristal à base de plomb, par Lambert, qui avait passé plusieurs années en Angleterre, où il avait pu s'initier à la fabrication du « flint-glass » (4). Des dépendances de la verrerie s'y voyaient encore il y a quelque trente ans, sur l'emplacement même où est édifiée la nouvelle Manufacture de porcelaine de Sèvres, dans une partie distraite du parc de Saint-Cloud; mais la fabrication fut transférée à Montcenis (voy. *Bourgogne*).

Une belle cristallerie, dite de Sèvres, existe actuellement au Bas-Meudon, dirigée par le verrier Landier, sous la raison : Landier et Houdaille (5).

Fromenteau (commune de Juvisy, Seine-et-Oise). On y voyait, en 1777, une manufacture de « cristaux et cris-

---

(1) SAVARY DES BRUSLONS, édit. de 1723, II, p. 1890; édit. de 1742, I, 2e partie, p. 17; III, p. 1197; TURGAN, III, p. 284.

(2) Rens. de M. MILET. Quoique le nom soit vénitien, M. Angelo SANTI me fait remarquer qu'il n'appartient pas à la population verrière.

(3) GARNIER, p. 229; EXPILLY, v° *Sève*.

(4) GARNIER, p. 240; DE GIRANCOURT, p. 61.

(5) Rens. de M. MILET.

tallins » qui avait son dépôt à Paris, rue Saint-Jacques (1). Cette dénomination des produits qui rappelle le travail des Vénitiens et Altaristes, indique-t-elle la persistance de quelques retardataires italiens à lutter contre l'envahissement des verres de Bohême et du cristal anglais?

Il est vrai qu'à la fin du XVIIIe siècle, Zoude, de Namur, se targuait de fournir à Paris les produits de sa gobeleterie, où il travaillait encore à la façon italienne (2). Le goût de celle-ci dans la capitale de la France n'aurait donc pas été complètement perdu.

XIII. Languedoc.

Les d'Azémar, établis à Rouen au XVIIe siècle (voir *Normandie*), affirment, dans un acte de l'an 1623 (3), que leurs ancêtres ont, depuis 250 ans en Languedoc, « perfectionné » l'art de verrerie et qu'ils y ont si bien réussi que les » ouvrages de Venise n'ont plus aucun avantage sur les » leurs »; ils ajoutent qu'ils y ont trouvé (plus modeste serait : pratiqué les premiers) l'invention de travailler en cristal (4).

Cette affirmation qui peut être tenue pour exacte, se compose de deux parties bien distinctes :

Depuis l'an 1375 environ, les verriers du Languedoc s'appliquaient à l'imitation des verres de Venise, et ensuite,

---

(1) Garnier, p. 286.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 262.

(3) De Girancourt, p. 118.

(4) C'est ainsi qu'on présentait aux Pays-Bas Pasquetti, simple importateur comme « premier inventeur » des verres de cristal, à Anvers. (Génard, *De oude Antwerpsche glasblazeryen*, p. 69).

depuis l'an 1463, date de l'invention de Beroviero, ils ont continué ce genre, en le perfectionnant, lorsque Venise a transformé sa fabrication en travaillant en cristal.

Il résulte de cet exposé que, comme je l'ai déjà indiqué, dans le Languedoc, ainsi qu'en Dauphiné, en Provence et dans l'Avignonnais, les Altaristes avaient, depuis le xve siècle, et même dans le dernier quart du siècle précédent, établi leurs verreries simili-vénitiennes, et qu'ils y avaient formé des élèves, dont les d'Azémar, les de Virgille, etc. On est même allé jusqu'à considérer les derniers comme étant eux aussi d'origine italienne (1); mais rien ne confirme la supposition : Virgilly, de Vergillis, variantes du nom, ne se retrouvent ni à Venise ni à Altare; les d'Azémar et les de Virgille sont bien des Languedociens qui, avant leur établissement en Normandie, comme en Poitou et en Nivernais, se montrent, au milieu du xvie siècle, à *Dieusse*, comm. de Saint-Brès ou de Sénéchas (Gard), *Gaujac* (ibid.), *Vieux* (Tarn), *Saint-Maurice* (Ardèche? Gard? Lozère?), où existaient sans doute les verreries dont l'existence, ainsi deux fois et demie séculaire, est signalée en 1625 (2).

On rencontre d'ailleurs de fréquentes alliances entre ces verriers du Languedoc et ceux d'Altare : en 1616, Joseph Bormiolo et Jean-Pierre de Virgille étaient associés pour l'exploitation d'une verrerie de Provence; Jean Bormiolo avait épousé Françoise de Virgille; son fils Honorat était,

---

(1) De Girancourt, pp. 76 et 90.

(2) Id., pp. 90 et 116; Le Vaillant de la Fieffe, pp. 194 et 279 (d'après lequel sont corrigées les énonciations de M. de Girancourt : Dieuzet, Naujac, etc.).

en 1646, à la verrerie du Caule, en Normandie, avec Henri de Virgille, son cousin (1).

D'autre part, les de Virgille, ces élèves des gentilshommes italiens, s'étaient répandus, depuis une date très ancienne, dans les autres parties de la France : ils prétendaient même que leurs ancêtres avaient acquis, dès le xve siècle, le privilège de posséder une verrerie au comté d'Eu (2)...

C'est par hypothèse seulement qu'on peut rattacher à l'imitation des verres de Venise, des « verres peints de *Montpellier*), comme on en trouve mentionnés deux au n° 323 de l'inventaire de Catherine de Médicis (3); cependant l'hypothèse a quelque apparence de fondement en ce que nous retrouverons Montpellier parmi les villes où l'on se livrait à la fabrication de l'émail, et cette industrie peut dater de la première période de l'influence italienne, déterminée par M. Garnier, celle où l'on fabriquait, non pas encore le cristal, mais les verres émaillés à la « façon de Venise ».

Il est certain d'ailleurs que le Languedoc fournit un très grand nombre des « deux ou trois mille gentilshommes, élèves des verriers gentilshommes d'Italie », dont parle Montchrestien (voir *Normandie*), d'autant plus que c'est en Normandie, où vivait cet auteur au commencement du xvie siècle, que travaillèrent les d'Azémar et les de Virgille, originaires du Languedoc.

De ces données si positives, ne doit-on pas conclure qu'il y avait, en Languedoc, une école d'Altaristes, ayant formé

---

(1) De Girancourt, p. 91.
(2) Le Vaillant de la Fieffe, p. 193.
(3) Maze-Sencier, *l. cit.*, p. 292.

des élèves nombreux qui se sont transportés dans les autres provinces de France, pour y travailler dans les établissements fondés par des Altaristes ?

C'est à l'avenir de justifier la solution affirmative proposée à cette question : à mes yeux, des recherches à faire dans les archives, les actes paroissiaux, les protocoles des anciens notaires, etc., ne manqueront pas de montrer, dès le XVIe siècle, et même auparavant, les Altaristes en plein exercice de leur art dans le Languedoc.

Jusqu'ici les renseignements sont encore bien incomplets :

Toulouse (Haute-Garonne) est une des villes où Vincent Saroldo fut autorisé, en l'an 1600, à faire les menus ouvrages de verre qu'on pouvait fabriquer sans emploi de bois ou charbon. Il en sera reparlé dans ma lettre ultérieure sur l'émaillerie.

A l'exposition parisienne de 1878, M. Castellani exposa une fiole de forme ovoïde allongée, ornée d'émaux blanc, rouge et bleu, à rehauts d'or, avec inscription en français, trouvée à Toulouse (1). C'est là un verre « façon de Venise », qui semble prouver qu'avant l'invention de Beroviero, des artistes verriers d'Italie travaillèrent en Languedoc.

Cignac (Hérault). En 1715, un nommé Lapierre, se disant du pays de Liège, établit en cette localité une verrerie. Les gentilshommes verriers de la contrée, informés, procédèrent contre lui; il fut décrété de prise de corps et la verrerie fut démolie (2).

Une dénomination locale : *les Verreries-de-Moussans*

---

(1) *L'art ancien à l'exposition de* 1878, p. 280.
(2) Rens. de M. Milet.

(même département), indique peut-être une ancienne fournaise où auraient travaillé des Italiens.

Sur les verreries auxquelles appartenaient les gentilshommes verriers du Languedoc, je n'ai d'autres détails que le suivant : le Languedoc exportait encore annuellement pour 30,000 livres de verres à boire, vers le milieu du XVIIIe siècle, et n'en recevait point du dehors (1).

On le voit, il y a ample matière à un complément d'études sur les verreries « façon de Venise » du Languedoc; mais à qui les entreprendra, j'ose prédire un succès certain.

Jean de Lacam, s^r de Ventajou (voir *Champagne*), était originaire de *Béziers* (Hérault), ce qui peut indiquer une verrerie établie là.

XIV. Limousin et Auvergne.

Il y avait jadis des verreries en la forêt de pins de *Margeride*, qui n'ont cessé de travailler qu'au commencement de ce siècle : Margeride est classée, par Expilly, dans le Limousin, et, par M. Darcel, dans le Cantal, qui est Auvergne; de là la rubrique double de ce paragraphe : c'est une situation à fixer de plus près.

Quoi qu'il en soit, c'est des produits de ces verreries que M. Charvet avait formé principalement sa collection de verres français. M. Darcel, s'occupant de ces spécimens, dit qu'il lui semble bien certain qu'ils procèdent de la verrerie vénitienne (2).

---

(1) Expilly, IV, p. 34.
(2) *L'art ancien* (cité), p. 281.

« Les formes en sont alourdies, dit-il, la matière est moins belle et l'exécution moins parfaite... Cependant telle pièce, par la forme, le décor et la matière, est digne des plus beaux produits de Murano, et qui, si elle est réellement française, provient d'un atelier où la technique était très perfectionnée et qu'il y aurait grand intérêt à connaître. »

M. Darcel décrit certains de ces verres : une coupe à pied filigranée d'émail blanc irrégulier; une autre dont l'ornementation est composée de bulles d'air dessinant des spirales; des verreries bleues, mouchetées d'émail blanc, de forme presque italienne; enfin des flacons bleus, ondés de blanc, de section polygonale, provenant aussi d'Auvergne.

Il y a là suffisamment d'indications pour engager à déterminer, dans cette partie de la France, le siège de ces verreries et à rechercher les verriers de Murano ou d'Altare qui ont pu y être attachés.

XV. Lorraine.

La verrerie en table et en bouteilles à vin, dont je ne m'occupe pas, était, sans contredit, la spécialité des verriers lorrains, et l'expression « façon de Lorraine » était même consacrée à ce genre de fabrication, surtout pour les vitres; mais les historiens de la contrée, au XVIe siècle, Volcyr de Sérouville, le président Alix (1), mentionnent divers produits rentrant dans la verrerie artistique et la gobeleterie. Les verreries du bailliage de Clermont produisaient de « petits

(1) Cités par Beaupré, p. 23; Digot, *Histoire de Lorraine*, IV, p. 111; V, p. 127; Gerspach, p. 222; Garnier, p. 160. Voir, au surplus : *Recueil de documents sur l'histoire de Lorraine* (Nancy, 1870), X, p. 83.

et menus voirres, grands miroirs et bassins qui ne se font ailleurs dans tout l'univers » et « plusieurs sortes de voirres fins à la semblance de christallins et d'autres voirres communs, autant que l'on sçauroit soubhaicter ». On citait, en 1530, un don fait au duc Antoine de Lorraine, provenant de la verrerie de *Pont-à-Mousson* (Meurthe) et consistant en « un crucifix mis sur une grande croix de voirre, en grosseur de la cuisse d'ung homme, accoustrée si richement de couleur que l'on estoit aveuglé de la beauté et lueur. »

Les verriers lorrains peuvent invoquer des privilèges plus anciens même que ceux de Champagne et de Provence : Jean de Calabre, fils de René d'Anjou, tant en son nom qu'en celui de son père, confirma, le 21 juin 1448, en faveur des gentilshommes verriers de Lorraine, les « beaux droits, franchises et prérogatives dont ils avaient joui et usé de tous temps passés » (1).

Les principaux noms des gentilshommes verriers lorrains, en ces diplômes ou autres de 1496, 1603 (2), sont les Thiétry (ou Thériet), du Houx, de Condé, de Sandrouins (ou des Androuyns), de Bigot (de Bigault), dont quelques-uns déjà cités en Champagne. La plupart de ces noms ont apparu en contact avec ceux de verriers liégeois, de même que les noms des de Bonnay, de Hennezel, des Armoises, de Barovaulx, de Sabens, qu'on rencontre à Liège, dans les registres de Sainte-Véronne, paroisse des verriers, depuis 1654

(1) Voir sur cette charte souvent reproduite : Beaupré, p. 21 ; Gerspach, p. 215 ; Garnier, p. 158 ; de Girancourt, p. 40.

(2) Gerspach, p. 221 ; Garnier, p. 184.

jusqu'en 1703 (1) et dans les contrats liégeois (2) au sujet de la verrerie : 1654, Charles *de Hennezel*; 1655, Abraham *de Condé*, de Futeau (Meuse); Jean *de Bongars*, de Neuffort (Le Neuffour? Meuse), relatant des engagements antérieurs des s^rs^ *de Barovaulx* et *de Bonnay*; 1663, Charles *Desbigault*, de Synat (Stenay? Meuse); 1681, Jean *de Condé;* sans compter, en 1648, Dimanche Lorent, de Domtien, en Vauche (Domptail? Vosges), engagé pour la verrerie de cristal, et certain Manebacht, de Trèves, dont la femme était de Meteren, en Lorraine (Les-Métairies-de-Saint-Quirin? Meurthe) (3).

De même, dans les verreries du Nivernais, en relations directes, comme on le verra, avec celles de Liège, on rencontre, à côté des Altaristes Bormiolo, Saroldo, etc., des Lorrains : de *Bigot* ou de Bigotz, *de Guyot*, *Thiétry*, *de Bonnet*, *de Condé*, *du Houx* (4), etc.

Aussi, il y a lieu de ne manifester aucun étonnement au sujet de cette affirmation : le développement de la verrerie en Lorraine serait dû, au moins en partie, au concours de verriers gentilshommes d'Italie, qui, selon Bücher (5), se seraient transportés en Lorraine dès la fin du moyen âge,

---

(1) Avec variantes : d'Armoise (Dermoise), des Endroict, Henezet, etc.

(2) Notaires Pawea, Gangelt, Sauveur, Amel Dujardin, etc. Voy. sur les de Hennezel, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 280.

(3) Sans compter, dès 1611, certain Claude Lotharingus (de Lorraine), en la paroisse de Saint-Nicolas outre-Meuse, alors habitée par les verriers : voir, au surplus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 153; XXIII, p. 316; XXIV, p. 94; XXVII, p. 225; XXIX, p. 103.

(4) Boutillier, pp. 118, 130, 143, etc.

(5) *Die Glassammlung des K.K. oesterreiches Museums* (Vienne, 1888), pp. 20 et 31.

comme en Normandie, en Poitou, en Provence; ajoutons : en Dauphiné, à Lyon, etc.

Disons cependant que les documents nous manquent pour la Lorraine et qu'il ne s'y est retrouvé de traces des verriers italiens qu'à partir de la Renaissance.

La Frizon, commune de Hennezel (Vosges). On signale, dans la verrerie qui existait là au XVIe siècle (1), la présence d'un Ferry Mazzolao, dont les descendants furent appelés au siècle suivant : Massel, Massol, même Masset, Massez (2), comme ceux de certain Massola, devenus des Massol. (Voir *Bourgogne*.)

La commune de Hennezel est apparemment le berceau des verriers de Hennezel, qu'on retrouve partout, même en Angleterre.

Nancy (Meurthe). En 1603, le duc Charles III de Lorraine avait fait venir en cette ville, Barthélemy et Balthazar Jacquemin, de Saint-Quirin, probablement pour faire fonctionner, sous ses yeux, « la fournaise ardente où les verres se forgeaient par un merveilleux artifice ». Il les envoya à Florence pour propager les découvertes de leur industrie. Durant l'absence des Jacquemin, des essais furent faits pour introduire, en Lorraine, la fabrication des « verres de cristal », façon de Venise. Pierre Mazzolao, de Venise, sans doute descendant de Ferry Mazzolao (voir *supra*), alla s'établir à Nancy en 1606 (3).

Le duc Henri de Lorraine continua aux verriers la pro-

---

(1) *Recueil de documents*, cité, X, p. 73.

(2) Rens. de M. MILET.

(3) Henri LEPAGE, *Recherches sur l'industrie en Lorraine* (Académie de Stanislas, Mémoires, année 1849), pp. 49 et suiv ; DIGOT, V, p. 127.

tection que leur avait accordée son prédécesseur : bien que le fait ne se rapporte pas à la verrerie italienne, il est intéressant de voir, en 1613, arriver à Nancy, un graveur et tailleur en cristal, et y jouir, comme attaché à la maison du Prince, d'une pension annuelle qui lui était encore payée en 1632. Il est vrai que ce graveur en cristal (aussi « en pierre de cristal ») fut employé à fabriquer des sortes de pompes à incendie et des machines en forme de fontaine, ce qui éloigne quelque peu de l'industrie verrière.

Verdun (Meuse). Quand les Bonhomme, de Liège, engageaient chez eux des gentilhommes verriers, ils avaient soin de se réserver le pouvoir de les envoyer partout ailleurs, d'après les extensions qu'ils se proposaient de donner, même en pays étranger, à l'industrie de la verrerie : ainsi Rimondo Carnel, Joseph Castellano, Francesco Santino, Conrad Mirengo, etc., s'engageaient à travailler pour eux « tant à Liège, Bruxelles... qu'ailleurs ».

Deux de ces contrats, l'un et l'autre de l'année 1666, portent spécialement la mention d'un travail de verrerie à ordonner, le cas échéant, à Verdun, et les verriers engagés à cette fin sont Benoit Marius et Jean Tilman d'Heur.

Par le premier de ces contrats (1), Marius s'engage à aller s'établir, dans un bref délai, à Verdun, et à y travailler, pendant trois ans, en « verres à la baque (buque), et aussi pieds blancs et verres fins, comme se font audit Verdun ».

L'expression « comme se font audit Verdun » et le fait qu'il existe un plan manuscrit de la ville, datant du milieu

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 278. Acte du notaire Pawea du 9 janvier 1666.

du XVIIe siècle, où figure « la Verrerie » (1), indiquent que les Bonhomme ne firent qu'exploiter une fournaise créée antérieurement à leur immixtion.

Le deuxième contrat, du 11 décembre 1666, attribue la direction de la verrerie à Jean-Tilman d'Heur (2), neveu des Bonhomme, avec partage des bénéfices, moitié pour le directeur.

La verrerie de Verdun, reprise par les Bonhomme, fonctionna activement : un document, que j'avais considéré comme postérieur à 1663 (3) (date à préciser aujourd'hui : après 1666), énonce que les Bonhomme introduisaient annuellement dans les Pays-Bas plus de 400,000 verres de leurs usines de Liège, Maestricht, Bois-le-Duc *et Verdun*.

Jean-Tilman d'Heur, se transformant en Jean Tillemant, s^r d'Heur, pour avoir meilleure tenue dans l'acte, à côté des gentilhommes qui y figurent, est nommé dans un contrat de mariage du 27 janvier 1680, passé à Dugny, près de Verdun.

Le futur est un Massaro, d'une famille d'Altare avec laquelle les Bonhomme étaient et restèrent en relations à Liège, depuis l'an 1663 jusqu'au siècle dernier. Jean-Baptiste Massaro, dit de Massart, fils de Jean-Baptiste et de D^lle Geneviève Boiltaulx, sa femme (ledit Jean-Baptiste, fils de Vincent Massaro et de D^lle Marguerite Ferro), assisté de ses père et mère, de Charles-Corvier (*sic*), son frère, de Nicolas Massaro, son oncle, de Jean-Tilman d'Heur et

---

(1) Plan appartenant à M. de Lahaut, à Verdun. (Lettre de M. Collin, chef de bureau de l'état civil, ibid.)

(2) Ce personnage apparaît dans plusieurs contrats de Liège : notaire Sauveur, protocole de 1647, p. 191; id. Pawea, 30 mars 1664, etc. (Archives de Liège.)

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 267.

d'Englebert du Buisson, tous écuyers, promet mariage à D^lle Quentine des Bernards, qu'assistent des personnages aux noms : de Ferete, d'Alamon, de Lestier, d'Avecour, de Rauzierre, également qualifiés écuyers, mais ne paraissant pas appartenir à la population verrière.

La présence, à l'acte, du directeur de la verrerie de Verdun, et, à côté de lui, d'Englebert du Buisson, évidemment un Buzzone, gentilhomme verrier d'Altare, est caractéristique et démontre que les Massaro, comme ce dernier, appartenaient à la verrerie de Verdun.

Expédition du contrat de mariage fut délivrée, en 1719, à D^lle Catherine *des Bigault*, demeurant à Souilly (arr^t de Verdun), veuve du s^r Massaro, écuyer (1) (voir *Bourgogne* et *Champagne*).

Nous continuons à rencontrer, à Dugny, les époux Massaro-des Bernards, jusqu'en 1716.

En cette année, un acte de transaction, pour un procès pendant au bailliage de Clermont, est passé, le 9 juin, entre Anne *de Condé*, veuve de Jean-Baptiste Massaro, écuyer, demeurant à La Harazée (voir *Champagne*), et son filiâtre, Jean-Baptiste Massaro, écuyer, s^r de Velle, demeurant à Dugny, fils et unique héritier dudit feu Massaro.

Et, le 10 octobre suivant, Jean-Baptiste Massaro, s^r de Velle, mourait au même Dugny, âgé de « soixante et quelques » années.

Renseignements pris auprès de M. Simon, maire de Dugny, il n'y a pas, dans les registres paroissiaux de sa commune, d'autre trace des membres de la famille de Mas-

(1) Documents comm. par M Massart.

saro : certains d'entre eux avaient, sans doute, choisi comme habitation Dugny, commune formant pour ainsi dire un faubourg de Verdun.

Il faut aussi fort probablement attribuer à une cause accidentelle, et non à un déplacement de l'industrie de la verrerie, la naissance, à Senoncourt (Meuse, arrondissement de Verdun), d'un enfant des époux Massaro-des Bernards, aux prénoms de Nicolas-Joseph, tenu sur les fonts, le 20 mars 1685, par Nicolas-Antoine Massaro et Madeleine d'Orlodo (*Dorlodot*) (1).

Les recherches à l'état civil de Verdun n'ont révélé que la naissance d'enfants d'Antoine Bernard, vitrier (verrier?), le 14 janvier 1714, et de Jean Néméry, cristallier, le 21 avril 1716.

Je dois à l'obligeance de M. de Lahaut, à Verdun, la mention de quelques documents relatifs à la verrerie de Verdun (voir à l'*Appendice*, à la fin du présent paragraphe).

Saint-Quirin (Meurthe). Il existait là une verrerie, déjà citée en 1530, pour la fabrication des miroirs (2). A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, y travaillaient les Jacquemin qui ont apparu à Nancy. Ils livraient de « gros miroirs », des « miroirs ronds ou en bosse », des « miroirs montés ou non » pour le service de la cour de Lorraine; les Jacquemin avaient un second établissement à Hattigny (Meurthe), qui fut brûlé en 1619, et ils furent subsidiés pour en établir un autre encore aux bois de Busson, à la condition de former en leur art des sujets

(1) Documents MASSART.
(2) GARNIER, p. 160.

lorrains; ces trois localités étaient voisines et appartenaient toutes trois au comté ou à la gruyerie de Blamont (Meurthe) (1).

La fabrication de la verrerie de Saint-Quirin changea d'aspect au XVIIIe siècle. En 1737, les Bénédictins de Marmoutiers y créèrent une verrerie cédée, en 1741, à M. Drolenvaux, qui fit venir des verriers de Bohême (2). Elle fut décorée, en 1753, du titre de « Manufacture royale ». En 1756, elle s'occupait de la fabrication non seulement des verres en table, mais encore de verres de Bohême et cristaux. Dix années plus tard, elle tenait même tête à Saint-Gobain, pour la fabrication des glaces (3).

C'est sans doute par une réminiscence des Altaristes et de leurs relations avec la Lorraine, qu'on voit, en 1779, un verrier de Saint-Quirin établi dans le Nivernais (4).

La compagnie que Drolenvaux forma pour l'exploitation de Saint-Quirin, fit l'acquisition de la verrerie de Monthermé. (Voir *Champagne.*)

Villefranche, commune de Saulmory (Meuse). Le comte de Morioles et sa femme Marie de Fuschenberg (5) obtinrent, en 1766, l'autorisation d'établir en cette localité une verrerie « façon de Bohême »; ils alléguaient que pareil établissement « serait d'autant plus favorable qu'il y a très peu de ces sortes de manufactures dans le royaume, quoi-

(1) LEPAGE, *l. cit.*
(2) COCHIN, *l. cit.*, pp. 923 et 930.
(3) GERSPACH, p. 226; GARNIER, pp. 160 et 332.
(4) BOUTILLIER, p. 149.
(5) Les recueils héraldiques ont été en vain compulsés pour retrouver ces noms : il ne peut s'agir du couple Louis *de Mérode*, époux de Marie *de Furstenberg*, celle-ci morte depuis 1704.

qu'on fasse un usage presque universel de cette espèce de verre et qu'on soit obligé d'en tirer la plus grande partie de l'étranger » (1).

Saint-Louis, dans la vallée de Müntzthal, près de Bitche, (Moselle), est le nom d'une verrerie déjà ancienne, détruite pendant les guerres de la fin du XVIIe siècle (2). On y créa un nouvel établissement en 1767, où, vers 1782 (3), en primant à cet égard la fabrication de Saint-Cloud (Sèvres), en 1784, et de Montcenis (Bourgogne), en 1787, on se livra, non plus, comme au début, à la fabrication de la gobeleterie commune (outre celle du verre en table), mais à celle du cristal à base de plomb, dont les échantillons furent, en 1785, soumis par M. de Beaufort, directeur de la verrerie, à l'Académie des sciences (4).

Cette verrerie, qui subsiste encore aujourd'hui, est connue par la spécialité des verres et cristaux imitant la malachite et l'hyatite (5).

C'est encore en Lorraine, non loin de Lunéville, qu'a été créée, en 1765, la belle verrerie de Sainte-Anne, à *Baccarat*, très florissante de nos jours (6), où elle occupe plus de 1,000 ouvriers, et produit annuellement pour 3 millions de cristaux; le cristal à base de plomb représente les 5/6es de la fabrication.

C'est à Baccarat que travaillent aujourd'hui les descen-

---

(1) JACQUEMART, *Histoire du mobilier*, p. 587.

(2) DE BOUTEILLIER, *Dictionnaire topographique de la Moselle*, p. 231; GERSPACH, p. 225.

(3) BONTEMPS, *Guide du verrier*, p. 529, cite l'année 1790.

(4) TURGAN, *Les grandes usines* (Saint-Gobain), III, p. 288.

(5) JOANNE, v° *Louis* (*Saint-*).

(6) GARNIER, p. 237; TURGAN, III, p. 273.

dants des gentilshommes verriers lorrains cités ci-dessus (1).

Quand la verrerie de Vonèche fut créée en Belgique, elle occupait, en 1792, des verriers lorrains (2).

Voici ce que l'on disait, en 1763, dans les documents officiels des Pays-Bas (3) : « La Lorraine est le pays du monde où le verre est à meilleur compte, puisqu'ils en font des envois à Lyon et même, il y a quelques années, jusque dans le Languedoc et la Provence, par le Rhône. La France n'a pas été sensée de permettre, à Lyon, l'entrée des bouteilles étrangères qui se fabriquent du côté de Genève et de la principauté de Dombes, quoique certainement on les aurait établis (?) à plus bas prix. »

Appendice. Registre des délibérations du Conseil municipal de Verdun.

« 1664, 2 août. Henry Bonhomme et associés, maistres des verriers des Pays-Bas, Hollande, demandent permission de s'installer en ceste ville, pour travailler en toutes sortes de verres, manufactures de cristal, cristalin, et autres verres variés. »

(Faire voir lad. requeste à M. de Ribolle, Commandant, attendu que led^t Bonhomme est estranger).

« 1664, 14 septembre. Sur le rapport des Négociateurs et le consentement du Procureur-Syndic, permet à Henry Bonhomme et Jean d'Hœur, son associé, d'exercer l'art de verriers, au Faubourg du Pavé, en la maison appartenant au Sr Husson, Conseiller du Roy au Bailliage. »

---

(1) Ed. Fournier, réimpr. de du Pradel, II, p. 138, note.
(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XX, p. 283.
(3) Archives de Bruxelles. Conseil des finances, dossier n° 2105, p. 405.

« 1665, 26 octobre. Requête de Jean Tilmand d'Heur, m^e de la Verrerie de cristal establye à Verdun, pour escrire en sa faveur au ministre d'Estat pour se faire descharger de l'augmentation des droicts, nouvellement imposés pour l'entrée des verres de cristal dans le Royaulme. »

(Escrire à M. de Lionne à ce subject).

« 1674, 14 juin. Le S^r d'Heur, Maistre de la Verrerie, demande à M. de Villeneuve, permission de faire des advances dans la rue, pour faire deux tours. »

(Renvoyé aux Négociateurs).

XVI. Lyonnais.

Lyon (Rhône). Il se peut fort bien que Lyon ait suivi de près la Provence dans la confection des verres cristallins à la façon de Venise; car Charles de Bourbon, archevêque de Lyon, envoya à son oncle, Philippe-le-Bon, un objet dont l'existence est constatée dans un inventaire de 1467, et qui, d'après la description, doit provenir d'une fabrique locale : « ung voirre cristallin, couvert, garny d'or, perché à jour, fait des lettres esmaillés, enlevés de gris et de rouge cler, et au-dessoulx sont les armes de Monseigneur de Lyon » (1).

L'existence d'une verrerie à Lyon n'est pourtant constatée qu'en 1511, date où l'on y travaillait en cristal et cristallin, à la « façon de Venise ». L'établissement était dirigé par Matthieu de Carpel, auquel la magistrature consulaire accorda une subvention de cent livres pour « servir à l'entre-

(1) Pinchart, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXI, p. 359, qui croit cet objet de provenance vénitienne.

tien de la manufacture de verres cristallins qu'il avait établie en cette ville. »

En 1665, un siècle et demi plus tard, un certificat constate que dans la fabrique de verres de cristal établie à Lyon se font « toutes sortes d'ouvrages en crystal, comme chandeliers, tasses, bouteilles, vases, burettes, bénitiers, aiguières, et généralement toutes choses qui se peuvent faire de crystal » (1).

M. Garnier, ne possédant aucun renseignement sur l'entre-temps, ne peut admettre, comme je l'ai déjà dit, que les deux verreries soient la continuation l'une de l'autre.

La lacune entre ces deux dates est aujourd'hui comblée (2) : une véritable ruche de verriers altaristes existait à Lyon et elle essaima par toute la France.

Un diplôme de 1596, concernant Jean Ferro, constate que, trente ans auparavant, il avait travaillé en verre à Lyon, jusqu'au moment où il alla s'établir à Nevers, donc depuis 1566 jusqu'en 1582 environ (3).

Des Buzzone sont signalés à Lyon en 1550.

Martin ou Marquin Buzzone, établi à Lyon, en 1572, et Christophe Marino, « gentilshommes verriers, résidents domiciliés en ce royaume de France », font enregistrer à Lyon des confirmations de privilèges en 1574 et 1576.

Un Castellano et Jacques Saroldo d'Altare font également

---

(1) Garnier, p. 167.

(2) André, pp. 367, 368, 384, 386; Gerspach, p. 198; Boutillier, pp. 10, 11, 13, 14, 74; de Girancourt, pp. 64 et suiv.

(3) André, p. 368.

inscrire des lettres de privilège les concernant, à Lyon, en 1576 et 1585 (1).

L'accomplissement de ces formalités est seulement l'indice d'un établissement dans le ressort du parlement; mais voici des preuves concernant Lyon même (2) :

Jules Bormiolo naturalisé en France, l'an 1582, est mentionné à Lyon (3).

En 1582, Jacques Saroldo est encore qualifié, à Lyon, de maître de la verrerie de cette ville, quand il s'établit à Nevers (4).

Henri IV, en accordant, l'an 1597, un brevet pour l'établissement d'une verrerie à Melun, déclare que les impétrants Jacques et Vincent Saroldo, avec leur neveu Horace Ponta, ont fait preuve à Lyon de leur habileté dans l'art du verre : « ayant cy-devant et depuis longtemps tenu les fournaises et verreries de cristal à Lyon, ils y ont acquis une telle réputation à la perfection de leurs ouvrages que la plupart des verres dudit cristal desquels l'on s'est servi en nostre court et suitte et par tout notre royaume, ont été apportés desdites villes de Lyon » (5), etc.

Lyon est, en outre, l'une des villes où Vincent Saroldo est autorisé, en 1600, à exercer la verrerie, sans emploi de bois ou de charbon (voir *Anjou*).

Les verriers qu'on vient de citer à Lyon se retrouvent, par eux-mêmes ou par leurs descendants, à Nantes, à Nevers, à Paris, dont les usines à verre éclipsèrent sans

(1-2) Boutillier, pp. 11 et 74.
(3) Rens. de M. Milet.
(4) Boutillier, pp. 12 et 15.
(5) Id., p. 17.

doute celles de Lyon; on voit, en effet, au XVIIIe siècle, la ville de Lyon obligée de recourir aux verreries de Nevers (1).

Citons pour mémoire trois ouvriers vénitiens en glaces qui furent arrêtés à Lyon en 1665 et mis à la disposition de Colbert (voir *Ile de France*).

A *Givors* (Rhône), une verrerie établie en 1749 employait 200 ouvriers; elle comprenait la gobeleterie dans sa fabrication aujourd'hui augmentée, où elle occupe un nombre double d'ouvriers (2).

A *Saint-Maurice* (Rhône) existe encore aujourd'hui une verrerie : n'est-ce pas peut-être celle de Saint-Maurice qui a été ci-dessus classée en Languedoc? Toutefois, les lettres du 15 juillet 1619 (3) accordées aux d'Azémar, disent formellement « du lieu de Saint-Maurice, en nostre pays de Languedoc ».

XVII. — Maine et Perche.

Au siècle dernier, il existait dans le Maine plusieurs verreries, toutes deux dans le département de la Sarthe, à *Gastines*, *Mareil-sur-Loir* (ou Mareil-en-Champagne?) et *Saint-Denis-d'Orques* (4). Ces fabriques faisaient subsister plusieurs familles de pauvre noblesse. Le verre qui s'y faisait se débitait dans le pays et dans les provinces voisines; elles envoyaient même des verres à boire, etc., jusqu'à Paris.

---

(1) Boutillier, p. 102.
(2) Expilly, v° *Givors*; Joanne, ibid.; Garnier, p. 234.
(3) De Girancourt, p. 116.
(4) Savary des Bruslons, I, 2e partie, p. 172.

Expilly (1), de son côté, constate que de son temps il y avait dans le Maine des verreries et des manufactures de cristaux.

D'Hozier (2) nous fait connaître un Jean de Varade qui vivait dans le Perche en 1627. N'est-ce pas un Varaldo d'Altare?

Liège, octobre 1891.

H. Schuermans.

(La seconde partie de cette lettre, comprenant le *Nivernais*, la *Normandie*, l'*Orléanais*, la *Picardie*, etc., sera publiée dans un prochain fascicule.)

---

(1) V° *Maine*, p. 194.
(2) Troisième registre, p. 709.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

EUGÈNE CARPENTIER

NOTES BIOGRAPHIQUES

Carpentier! Voilà six ans que cette bonne et loyale figure nous a quittés, et l'oubli qui étend si vite hélas! son voile sur les disparus n'a pas même projeté son ombre sur ce nom.

De tous ceux qui l'ont connu, quel est celui qui ne revoie, comme s'il l'avait quitté d'hier, sa tête énergique et intelligente, sa physionomie franche et ouverte!

Il fut pendant vingt-cinq ans membre de la Commission royale des monuments : nommé correspondant le 11 février 1861, il en devint membre effectif le 20 mars 1877 et collabora activement aux travaux de ce collège jusqu'au jour où la terrible apoplexie vint brusquement s'abattre sur lui.

Il lutta longtemps, opiniâtrement. Nous nous souvenons de l'avoir revu à la Commission des monuments, après qu'il avait déjà subi les atteintes de cette maladie qui semble avoir pour mission d'anéantir les plus belles intelligences. Mais le doigt de la mort l'avait déjà marqué; ni l'énergie de l'homme, ni les soins qui lui furent prodigués ne purent retarder la catastrophe finale; elle se produisit le 10 mars 1886.

***

Eugène Carpentier avait 67 ans.

Né à Courtrai le 20 mai 1819, il avait fait ses études d'architecture à l'Académie de Bruxelles, où il remportait, en 1845, le premier prix dans le cours supérieur.

L'année suivante, l'architecte Dumont, dans les bureaux duquel travaillait Carpentier, lui confia la surveillance des travaux de restauration de l'église de Saint-Hubert.

Ce premier travail important exerça une influence profonde sur toute la carrière du jeune architecte et, dès ses débuts, se trouva tracée la voie dont il ne devait plus s'écarter.

Il étudia minutieusement, par obligation d'abord, puis par goût, cette belle et pittoresque architecture du moyen âge et s'en éprit à tel point qu'il en arriva bientôt à connaître à fond les maîtres de cette époque; il s'identifia, on peut le dire, avec eux et fit siens leurs principes.

Carpentier s'occupa deux ans de l'église de Saint-Hubert; puis, toujours sous la direction de Dumont, prit la conduite des travaux de construction de l'école de réforme de Ruysselede.

Ses capacités reconnues ne tardèrent pas à lui attirer une clientèle particulière; il s'établit en 1852 à Bruges, où il acquit bientôt une réputation et une vogue méritées.

Quatre ans plus tard, son mariage avec Mlle Gossuin, de Belœil, le décida à se fixer dans cette localité wallonne, qu'il habita jusqu'à sa mort.

*
* *

Il prit part, avec succès, à plusieurs concours ouverts pour l'érection de monuments publics. Il était, d'ailleurs,

grand partisan de cette institution qui offre aux jeunes architectes l'occasion de comparer leurs talents, de se produire en public, d'être jugés par un jury d'une indiscutable compétence, leur permet et les oblige de faire preuve de connaissances techniques et essentiellement pratiques que n'exigent point les compositions des Académies.

Il se distingua principalement dans les concours ouverts pour la construction d'un hospice-hôpital à Nivelles, en 1859; pour la restauration de la façade et de la flèche de l'église de Sainte-Gertrude, dans la même ville, en 1860; pour la construction d'une église à Châtelet, en 1862.

Dans le premier de ces tournois, il remporta la palme; si son projet pour la réédification de la façade et de la flèche incendiée de Sainte-Gertrude ne fut pas exécuté, il n'en fut pas moins fort remarqué des archéologues; il comportait la restauration scrupuleusement étudiée de l'ancienne basilique romane, avec l'abside primitive devant la tour; celle-ci était surmontée d'une flèche peu élevée, à base carrée, à laquelle l'opinion publique préféra, malgré le grand caractère de l'ensemble, la reconstruction d'une haute flèche semblable à celle qui venait d'être détruite.

A Châtelet, enfin, il obtint la seconde mention; la première avait été accordée à un projet de style roman, tandis que celui de Carpentier était conçu en style ogival primaire. Si l'opinion publique avait écarté notre architecte à Nivelles, elle lui donna ici sa revanche et le conseil communal répondit au vœu de ses administrés en chargeant Carpentier de la construction de l'église.

***

Il ne négligeait aucune occasion de mesurer ses forces avec celles de ses confrères, non seulement de la Belgique, mais encore de l'étranger; il fut même, croyons-nous, le seul architecte belge qui obtint des récompenses dans les grandes expositions internationales; il eut, entre autres, la médaille pour l'art à Vienne en 1873, et celle de 3e classe à Paris en 1878.

D'autres distinctions lui avaient déjà été attribuées : une médaille à Bruxelles à l'Exposition des arts industriels de 1861 ; un troisième prix à l'Exposition universelle de Paris en 1867; la médaille d'or à l'Exposition des Beaux-Arts de Bruxelles en 1872.

Il obtint encore un succès à l'Exposition internationale de Londres en 1871; aucune médaille ne fut décernée, mais un journal anglais, consacré spécialement à l'architecture, *The Building News*, apprécia ainsi l'une des œuvres de notre compatriote, l'église de Saint-Pierre, à Antoing :

« Église en briques, heureusement groupée, sévère jusqu'au dédain de toute ornementation, mais grande de conception. Ce dessin démontre parfaitement la différence qui existe entre les procédés du dessin à l'étranger et en Angleterre... »

Le même *Building News* avait d'ailleurs eu déjà l'occasion de citer avec éloges le nom de Carpentier au cours d'une série d'études que cette revue publia sur l'Exposition universelle de Paris en 1867.

Voici comment s'exprimait alors l'écrivain anglais, à propos des plans de l'église des SS.-Pierre-et-Paul, à Châtelet :

« C'est un dessin d'un effet calme et d'un goût très distingué : crucifère dans le plan, elle est surmontée d'une tour massive à la croisée de la nef et des transepts, tandis que deux petites tours

flanquent la façade occidentale ; toutes trois sont couvertes de flèches en ardoises traitées avec beaucoup de simplicité. L'ensemble produit un monument plein de dignité.

. . . . . .

« Nous ne pouvons, dit un peu plus bas la revue anglaise, que féliciter la Belgique de posséder un trésor bien rare sur le continent : à savoir un architecte véritable, sachant pratiquer l'architecture du moyen âge dans toute sa sincérité et la franchise de ses principes... »

***

Nous n'entreprendrons point de donner la liste complète des travaux d'Eugène Carpentier; leur simple énumération tiendrait plusieurs pages de cette notice.

Nous nous bornerons à mentionner les plus importants. Choisissons d'abord parmi les

ÉDIFICES RELIGIEUX.

Église de Saint-Pierre, à Belœil (1862).

Ce monument offre une disposition des plus pittoresques; le pignon de la nef principale forme la façade, à la droite de laquelle s'élève la tour. Entre ce pignon et le bas-côté gauche nait une tourelle qui profile au-dessus des toitures sa silhouette aussi hardie qu'élégante.

Restauration de l'église de Saint-Ursmer, à Lobbes (1863).

Les travaux importants exécutés à ce monument durèrent une dizaine d'années; les délégués de la Commission royale des monuments qui furent chargés de les inspecter adressèrent à ce collège un rapport circonstancié dont nous extrayons les passages suivants :

« ...Cette église est une des plus anciennes et des plus intéressantes de notre pays; mais, comme tous les monu-

ments de ce genre, elle avait subi à diverses époques des modifications qui en avaient profondément altéré le caractère.

» M. Carpentier s'est attaché à faire disparaître autant que possible ces altérations et à rendre à l'église sa forme primitive.

» Ainsi, les grandes arcades qui supportent la nef principale et la relient aux bas-côtés avaient été subdivisées en arcatures moins élevées par quatre colonnes octogones. Ces colonnes ont été enlevées et l'arcade primitive est rétablie dans toute sa hauteur.

» Les colonnettes qui entourent l'avant-chœur ont été dégagées du massif de maçonneries qui les cachait; des fenêtres romanes ont été substituées aux fenêtres ogivales dans les chapelles de la Vierge et de Saint-Ursmer; les bas-côtés ont été couverts par un plafond de bois de chêne; un toit en batière termine la tour occidentale et remplace la flèche brûlée en 1860.

» Une tour centrale très élégante et de forme octogonale a été ajoutée par l'architecte; elle coupe d'une manière fort heureuse la ligne trop prolongée du grand comble.

» L'accès à la crypte, qui renferme les tombeaux des Saints fondateurs de l'abbaye, a été rétabli. On y descend par un double escalier à l'extrémité des deux bas-côtés du chœur. Les trois petites fenêtres qui éclairent la crypte seront rétablies dans leur état primitif.

» Nous ne pouvons que donner des éloges à la manière intelligente avec laquelle M. Carpentier s'est acquitté de la tâche ardue qu'il avait entreprise et qu'il a su mener à bonne fin...»

Projet pour la reconstruction de l'église des SS.-Jean-et-Nicolas, à Schaerbeek (1865).

Ce projet qui, malheureusement, ne reçut pas d'exécution, fut aussi envoyé par l'artiste à l'Exposition universelle de Paris en 1867 et n'y fut pas moins bien accueilli que les plans de l'église de Châtelet. Le correspondant du *Building News* le mentionne également avec éloges.

Église des SS.-Pierre-et-Paul, à Châtelet (1867)

Nous en avons parlé plus haut.

Église de Saint-Martin, a Thollembeek (1869).

Signalons, à propos de cet édifice, la verrière du chœur, qui est une des meilleures de celles dessinées par Carpentier.

Notre artiste n'avait reculé ni devant le travail, ni devant la dépense pour se mettre au courant de la fabrication des vitraux peints; il avait dirigé l'exécution d'une quarantaine de verrières, parmi lesquelles nous citerons encore celles, au nombre de trois, qui éclairent le chœur de l'église de Saint-Christophe, à Fontaine-l'Évêque; d'une toute autre composition que celle de Thollembeek, elles ne sont pas moins remarquables.

Église de Saint-Pierre, à Antoing (1869).

Nous avons mentionné l'appréciation du *Building News* concernant cet édifice.

Restauration de l'église de Notre-Dame, à Huy (1876).

Ce monument, construit en pierre bleue, se trouvait dans un état pitoyable; à l'extérieur, galeries et arcs-boutants s'étaient successivement écroulés, donnant aux façades un

triste aspect de ruines et compromettant même, par leur disparition, la stabilité de l'église.

Carpentier rendit au vaisseau sa solidité et sa splendeur premières.

Restauration de l'église de Saint-Martin, à Courtrai (1876).

Avant que la direction de ce travail ne fût confiée à Carpentier, le portail et la tour avaient été restaurés et le chœur reconstruit par feu M. l'architecte Croquison.

Carpentier eut donc pour sa part les nefs et le transept et restaura ces diverses parties dans le style de l'époque à laquelle elles appartiennent respectivement.

Il dirigea également la décoration intérieure de cette église, décoration dont la partie picturale se compose, à proprement parler, de simples dessins au pinceau, sur fonds d'or, bornés à des silhouettes cernées d'un trait noir.

Les travaux de sculpture consistent en plusieurs autels en pierre blanche, simples de formes et conçus de façon à laisser voir dans tout leur développement les verrières de l'église.

Restauration de l'église de Saint-Nicolas, à Tournai (1878).

Cette église avait subi des transformations inintelligentes qui en avaient détruit le beau caractère.

En 1874, avant d'être chargé de la restauration, Eugène Carpentier adressa à l'administration communale un important rapport; il y examinait et discutait point par point les

diverses parties d'un projet présenté à cette époque et terminait par l'exposé d'un programme détaillé des travaux qu'il y a lieu, selon lui, d'exécuter.

Il est intéressant de constater combien — et avec quel succès — il se conforma rigoureusement à ce programme lorsque, quelques années plus tard, il fut appelé à diriger la restauration de ce monument.

Église de Saint-Remacle, à Spa (1880).

Voici, à notre avis, le chef-d'œuvre du maître.

L'avant-projet conçu par l'architecte était en style gothique; celui qui fut exécuté est en style roman, de l'école de Cologne.

Les trois flèches et les quatre campaniles qui surmontent les toitures donnent au monument une silhouette d'une heureuse originalité; trois absides semi-circulaires accostent le chœur et les transepts; leurs fenêtres encadrées d'arcatures, les galeries qui les couronnent et dans lesquelles l'artiste a appliqué avec un rare bonheur l'un des motifs caractéristiques les plus intéressants de l'architecture rhénane, font à bon droit l'admiration des innombrables étrangers qui visitent notre célèbre ville d'eaux.

L'exécution, entièrement en petit granit, de cette remarquable composition architecturale, a coûté 330,000 francs.

Citons enfin, dans des proportions infiniment plus modestes, l'*église d'Awenne* (1881), que l'on peut proposer comme type d'église rurale, de construction simple et bien appropriée au climat du pays.

Passons maintenant aux

ÉDIFICES CIVILS

et signalons parmi les travaux de restauration trois œuvres importantes :

La restauration du château d'Elewyt, celles du *Beffroi* et de la *Halle-aux-Draps, à Tournai.*

Au premier de ces édifices, ancienne résidence de Rubens, ont été ajoutées, en 1875, des constructions nouvelles qui s'harmonisent à merveille avec les façades anciennes conservées. De nombreux travaux de menuiserie, de décoration, etc., dans le style du XVIe siècle, ont été exécutés à l'intérieur.

La restauration du beffroi de Tournai date de 1876. Elle consistait à débarrasser l'édifice des altérations que lui avait fait subir la Renaissance; il fallait en même temps prévenir la ruine imminente du campanile. Un projet avait été dressé en 1866. Fort heureusement, l'insuffisance des ressources en retarda l'exécution.

Cinq années plus tard, l'administration communale ayant conçu des doutes au sujet du mérite archéologique de ce projet, décida de charger Eugène Carpentier, « réputé particulièrement pour ce genre d'ouvrages », d'une nouvelle étude de ce travail.

L'architecte refusa d'exécuter le projet existant qui tendait à transformer encore l'édifice et non à le restaurer; il déclara, d'ailleurs, que la somme prévue était de beaucoup insuffisante; il établit enfin que le campanile ayant été érigé expressément en vue de renfermer le carillon, c'eût été une lourde faute que de négliger la restauration de ce dernier.

La Commission des monuments approuva le projet dressé par Carpentier et décida en outre l'impression dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (1) du judicieux rapport dont il l'avait appuyé.

Le premier travail consista à envelopper le campanile sur toute sa hauteur d'une solide charpente servant à la fois d'appui et d'échafaudage.

Cette précaution n'était pas inutile : à peine les échafaudages avaient-ils atteint la base de la flèche que celle-ci, dont la chute était imminente, dut être étayée et ancrée solidement à l'enveloppe nouvelle; après quoi les travaux suivirent leur cours sans donner lieu au plus petit accident. Et cela se passait à 69 mètres au-dessus du sol!

Grâce à l'habile direction de Carpentier, on put conserver la charpente colossale formant le noyau de la construction et éviter ainsi la dépense énorme qu'eût occasionné son enlèvement. La pointe de la flèche fut surmontée du dragon et les nombreuses clochettes du carillon replacées dans les baies de la lanterne chantèrent bientôt gaiement la gloire du maître des œuvres qui avait rétabli l'antique beffroi dans sa primitive splendeur.

La reconstruction de l'ancienne Halle-aux-Draps ou Grand'garde, à Tournai, synthétise toutes les qualités de notre artiste : non seulement il put à l'aise y développer son grand talent, ses connaissances approfondies des anciens styles, comme de la technique de son art, mais encore il eut l'occasion d'y faire preuve de son esprit d'observation, de sa profonde science du constructeur, qui lui permirent

(1) T. XI (1872) p. 223.

de prédire, cinq années d'avance, l'écroulement du monument ancien.

Dès 1876, en effet, Carpentier signalait le déplorable état de l'ensemble de la construction et ajoutait : « le remaniement opéré à la charpente afin de convertir en musée de peinture la grande salle qui occupe tout l'étage du bâtiment principal entraine celui-ci à une ruine certaine. »

C'était catégorique et il semblait qu'un avertissement aussi grave, émanant d'un homme de cette valeur et d'une telle compétence, dût engager les autorités à prendre sur-le-champ et sans hésiter des mesures de prudence.

Malgré cela, le projet de Carpentier, qui comportait la reconstruction totale des façades de la Halle-aux-Draps et des annexes à droite et à gauche du bâtiment principal, rencontra à la Chambre des représentants une opposition violente de la part d'un homme politique alors fort en vue, dont l'hostilité parvint à faire enrayer l'exécution régulière et intégrale de la conception de l'architecte.

L'événement se chargea de donner raison à ce dernier et, tout en prouvant le bien-fondé de ses appréhensions, de rendre inévitables les reconstructions qu'il préconisait : le 19 mai 1881, les Tournaisiens, stupéfaits, ne trouvaient plus leur ancienne Halle ; elle s'était écroulée à cinq heures du matin, choisissant par bonheur un moment où la Grand'Place était déserte ; s'il n'y eut qu'un seul homme que cet accident ne surprit pas, cet homme fut assurément Eugène Carpentier.

Nous ne pouvons que nous féliciter d'une catastrophe qui, sans faire de victimes, assura la reconstitution et la conservation presque indéfinie d'un des plus remarquables spécimens que nous possédions de l'architecture de la Renaissance.

Grâce aux études patientes et minutieuses de Carpentier, le monument se montre aujourd'hui tel que l'a conçu son inventeur, superbement couronné par ses lucarnes monumentales qui avaient depuis longtemps disparu et dont les gravures de l'époque attestent l'existence primitive.

Cette restitution de la Halle-aux-Draps est le chef-d'œuvre des restaurations entreprises par Carpentier, comme l'église de Spa est le chef-d'œuvre de ses inventions.

***

Parmi les constructions civiles élevées sur ses plans, mentionnons l'élégant château, en style Renaissance, de Calmont, à Ruyen, près Audenarde (en 1859). Puis l'*hospice-hôpital de Maldeghem*, dont la construction, entamée en 1867, dura neuf années.

Nous ne décrirons pas l'important édifice, bâti en 1874, à l'angle des boulevards du Nord et de la Senne, à Bruxelles, et que la démolition du Temple des Augustins laissera bientôt à découvert; tout le monde connaît l'*Hôtel Continental*.

L'*hôpital d'Ath* (1876), remarquablement bien conçu au point de vue hygiénique, pourrait servir de modèle du genre.

Il en est de même des *écoles communales de Menin;* cet important établissement, qui comporte des classes pour 950 enfants des deux sexes, logements d'instituteurs et grande salle de fêtes, est aussi remarquable par son aménagement intérieur que par le style de ses façades qui se rapportent bien à sa destination; les plans en furent envoyés

par le Ministère de l'instruction publique à l'Exposition internationale d'hygiène de Londres, en 1884.

***

Le Gouvernement belge avait reconnu les mérites d'Eugène Carpentier en lui conférant, en janvier 1878, la croix de chevalier et, en octobre 1885, celle d'officier de l'Ordre de Léopold.

***

Carpentier avait ce rare avantage de réunir toutes les qualités qui font l'architecte de réel mérite.

Esthétiquement et pratiquement, il connaissait à fond son art. Nulle étude, si longue ou si aride qu'elle fût, ne rebuta jamais sa patience, puisée dans son avidité de savoir.

Cherchant ses effets dans l'harmonie de l'ensemble, dans la distribution logique des éléments, il avait horreur de l'inutile, du superflu. Il semblait qu'il eût adopté la devise des maîtres grecs : *Rien de trop.*

D'un goût délicat, sobre dans son élégance, sévère pour lui-même, il n'abandonnait jamais l'étude d'un bâtiment qu'il n'en fût satisfait jusque dans ses moindres détails et chacun de ceux-ci avait sa raison d'être.

Architecte savant, constructeur émérite, c'était encore un type de conscience et d'honnêteté.

Ajoutez à cela les qualités de son cœur, la courtoisie qu'il apportait dans ses relations, et vous reconnaîtrez que nous étions bien autorisé à dire, au début de cette notice, que le souvenir d'une telle personnalité ne saurait être même affaibli par quelques années de séparation, surtout chez des con-

frères qui, à raison de leur compétence toute spéciale, purent apprécier la valeur de l'homme de science autant que la cordialité du collègue.

Aussi sommes-nous persuadé que, bien qu'il soit quelque peu tardif, personne ne trouvera hors de saison cet hommage rendu à un artiste que la Belgique peut, à bon droit, s'enorgueillir de compter au nombre des plus illustres de ses enfants.

Mars 1892.

HENRY ROUSSEAU.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 7, 14, 21 et 28 mai; des 4, 11, 18 et 25 juin 1892.

ACTES OFFICIELS.

Par arrêté royal du 8 juin 1892, MM. Jamar, architecte, et Francotte, avocat, à Liège, ont été nommés membres correspondants de la Commission royale des monuments pour la province de Liège, en remplacement de M. Noppius, décédé, et de M. Helbig, nommé membre effectif de ce Collège. Nomination de membres correspondants.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

1° L'esquisse du troisième panneau peint, à exécuter par M. Janssens, dans l'église de Saint-Joseph, à Anvers; Église de Saint-Joseph, à Anvers. Décoration.

2° Les dessins du chemin de la croix que Mme de Gault est chargée d'exécuter pour l'église de Vezin (Namur), sous réserve de diminuer un peu la dimension des stations, dont la surface semble exagérée; Église de Vezin Chemin de la croix.

Église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles. Vitrail.

3° Le dessin d'un vitrail à placer dans la grande fenêtre de la façade principale de l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles; auteur, M. Coucke;

Église de Sainte-Walburge, à Audenarde. Vitraux.

4° Le dessin-type des vitraux à exécuter par M. Osterrath pour les fenêtres du chœur de l'église de Sainte-Walburge, à Audenarde (Flandre orientale), sous réserve de quelques observations de détail dont il sera tenu compte dans le cours de l'exécution;

Église de Notre-Dame, à Tongres. Verrières.

5° Les dessins de trois verrières à placer dans l'église de Notre-Dame, à Tongres (Limbourg); auteur, M. Capronnier;

Église de Saint-Christophe, à Liége. Verrières.

6° Les dessins de verrières à exécuter par M. Osterrath pour les fenêtres de la façade principale de l'église de Saint-Christophe, à Liége;

Église de Liezele. Verrières.

7° Le dessin soumis par M. Fontana pour le placement de deux verrières dans le chœur de l'église de Liezele (Anvers);

Église de Neeryssche. Décoration.

8° Le projet de divers travaux de décoration et d'ameublement à exécuter dans l'église de Neeryssche (Brabant);

Église de Saint-Jacques, à Gand. Chemin de la croix.

9° Le projet dressé par M. De Beule pour le placement d'un chemin de la croix sculpté dans l'église de Saint-Jacques, à Gand (Flandre orientale), à la condition de supprimer les niches avec figures d'anges projetées entre les cadres des stations.

Palais de justice d'Anvers. Décoration.

— Des délégués ont examiné, au palais de justice d'Anvers, le grand panneau peint par M. J. De Vriendt pour la salle des assises et représentant *l'Émancipation du nègre Jean-Marie.*

Les délégués ayant émis l'avis que cette œuvre d'art a été exécutée dans de bonnes conditions, le Collège l'a approuvée définitivement.

— Un délégué a procédé à l'examen du chemin de la croix exécuté par Mme de Gault pour l'église de Cureghem (Brabant). Église de Cureghem. Chemin de la croix.

L'ensemble du travail étant exécuté avec soin, la Commission a émis l'avis que rien ne s'opposait à sa réception.

— Des délégués ont inspecté les tableaux qui se trouvent dans la chapelle de Saint-Bernard, à l'église de Steynockerzeel (Brabant). Église de Steynockerzeel. Tableaux.

Le tableau qui orne l'autel est attribué à Gaspard De Crayer; il représente saint Bernard prosterné devant la sainte Vierge, mesure 2m32 de hauteur sur 1m66 de largeur et est peint sur toile. Cette œuvre, d'une belle composition, est fortement altérée par la crasse et la poussière, qui en ont terni les couleurs.

Un second tableau plus ancien et très intéressant tant par le dessin et le coloris que par une infinité de détails, semble représenter Abraham et Sara; il mesure en largeur 1m25, en hauteur 0m85 et est peint sur bois. Il fait partie d'un petit monument, lequel, d'après une inscription qui se trouve dans l'encadrement, aurait été érigé par la mère d'un curé de la paroisse, Abraham Grietens, en mémoire de son premier né.

Au-dessus de ce panneau se trouve un petit portrait médaillon ovale, représentant, suivant une tradition, le curé Grietens.

Suivant un devis dressé en 1882 par M. Primen et auquel il n'a pas été donné suite, le tableau de De Crayer exigerait un rentoilage, un nettoyage, l'enlèvement des repeints et une restauration soignée. Cet artiste en évaluait la dépense à 400 francs.

D'après le même devis, le second tableau devrait subir un

nettoyage, l'enlèvement des vieilles restaurations et être retouché avec soin. Ce travail est estimé à 200 francs.

Enfin, la restauration du petit médaillon donnerait lieu à une dépense de 50 francs.

L'ensemble de la restauration est donc évalué à 650 francs, chiffre que M. Primen a déclaré pouvoir maintenir.

Se ralliant à l'appréciation de ses délégués, la Commission a proposé à l'autorité supérieure de confier le travail à l'artiste précité.

Église de Notre-Dame, à Anvers. Vitraux.

— Les délégués qui ont examiné, à l'église de Notre-Dame, à Anvers, les vitraux restaurés par MM. Stalins et Janssens, sont d'avis que ce travail a été effectué avec beaucoup de soins et que rien ne s'oppose à ce que les subsides promis en vue de cette entreprise soient liquidés.

Église de Corennes. Verrières.

— Des délégués ont examiné, le 18 mai 1892, les cinq verrières exécutées par M. Dobbelaere et placées dans l'église de Corennes (Namur). Il résulte de cet examen que le travail a été effectué conformément aux dessins approuvés et que l'exécution ne laisse rien à désirer.

L'église de Corennes, dont les plans ont été approuvés en 1888, est terminée; mais les délégués ont remarqué que l'enduit des murs intérieurs sous la tour est déjà très dégradé. Ces détériorations semblent devoir être attribuées à la mauvaise qualité du sable employé à la confection du mortier. M. le curé a été engagé à faire refaire ce travail dans de bonnes conditions avant de procéder à la réception définitive de l'édifice.

Sur une partie du pourtour du chœur et le long de la nef nord, on a, sans aucune raison, établi un petit mur formant quai vers la voie publique et que l'on se proposait de sur-

monter d'une grille. Ce travail, qui n'est motivé par aucune considération de nivellement, est très nuisible, parce qu'il est de nature à entretenir l'humidité au pied des murs; de plus, il amoindrit sensiblement les proportions de l'édifice. Il importera de faire démolir cette maçonnerie et de régulariser la voie de ce côté, où le terrain présente, du reste, toutes les facilités possibles pour l'écoulement rapide des eaux.

Église de Saint-Sauveur, à Bruges. Retable.

— Les délégués qui ont examiné, dans l'église de Saint-Sauveur, à Bruges, le retable ancien représentant la Généalogie de Sainte-Anne (dit de l'arbre de Jessé), ont constaté que le travail de restauration effectué récemment à cette intéressante œuvre d'art a été exécuté avec beaucoup de soins.

Avant sa restauration, le retable était exposé dans le bas-côté sud de l'édifice, à la hauteur de l'une des fenêtres; par suite de cette disposition, les rayons du soleil avaient exercé des ravages considérables sur la peinture extérieure des volets. En vue d'éviter le retour de ces accidents et par suite assurer la conservation du retable, le conseil de fabrique l'a fait replacer, ainsi que cela avait été convenu, sur l'autel d'une des chapelles du pourtour de l'édifice.

Le travail de restauration étant entièrement terminé, la Commission a, d'accord avec ses délégués, émis l'avis que rien ne s'oppose à la liquidation du montant de la dépense.

Église de Walcourt. Sculptures du jubé.

— Des délégués ont inspecté, dans l'atelier de M. Van Dycke, les sculptures du jubé de l'église de Walcourt, dont le nettoyage lui a été confié. L'artiste a terminé l'ensemble du travail; il ne reste à nettoyer que la croix triomphale et les trois figures qui en font partie.

Les délégués sont d'avis que M. Van Dycke s'est très bien

acquitté de sa mission et que rien ne s'oppose à ce qu'il lui soit délivré un acompte proportionné à l'importance du travail fait.

Le nettoyage des sculptures du jubé étant terminé et la polychromie primitive remise à jour, il semble qu'il y a lieu de compléter l'œuvre de restauration en effectuant à ce décor les ouvrages de réparation qu'il exige. Toutefois ce travail devra être aussi discret que possible et être exécuté de la même façon que la restauration d'un tableau, c'est-à-dire qu'il devra être borné à de simples retouches de la polychromie endommagée par l'application des couches de couleur à l'huile qui l'ont recouverte. A cet effet, l'artiste devrait être autorisé à effectuer, à titre d'essai, la restauration de la polychromie de l'une des figures. Cet essai permettra d'apprécier la suite à donner à cette entreprise et mettra l'artiste à même d'établir le coût de l'ensemble de l'opération.

Cathédrale de Namur. Statues.

— Un délégué a examiné, dans les ateliers de M. E. Rembaux, à Écaussines, les statues commandées à MM. Dillens et de Tombay pour la décoration de la façade de la cathédrale de Namur.

Il résulte de cet examen que les deux œuvres précitées ont été exécutées avec soin et que rien ne s'oppose à leur approbation.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Hôpital de la Biloque, à Gand.

1° Le projet relatif à la restauration du pignon ouest et de la voûte en bois de chêne de l'ancien réfectoire de la Biloque, à Gand (Flandre orientale). Ce projet prévoit la

reconstruction de deux rosaces en liais de Tonnerre. La Commission est d'avis que cette pierre n'offre pas des garanties suffisantes de durée et qu'il serait préférable de faire usage de la pierre d'Euville ;

Palais impérial de Malines.

2° Le projet dressé par M. l'architecte Louckx pour la restauration de la partie de l'ancien palais impérial de Malines (Anvers), utilisé aujourd'hui comme théâtre ; l'attention de l'auteur a été appelée toutefois sur les couronnements des lucarnes de la toiture, qui sont trop importants et qu'il conviendra de réduire dans le cours de l'exécution des travaux. On l'a engagé aussi à supprimer la ferrure intermédiaire projetée à chacune des deux portes extérieures, qui parait inutile et encombrante ;

Pavillon des officiers, à Furnes.

3° Le dessin de la grille à placer au perron de l'ancien pavillon des officiers, à Furnes (Flandre occidentale); architecte, M. Vinck ;

Palais de justice de Furnes.

4° Le projet relatif à la restauration de la salle d'audience du palais de justice de la même ville; architecte, M. Vinck.

Hôtel de ville d'Alost.

— Un délégué a procédé à l'inspection des travaux de restauration exécutés à l'hôtel de ville d'Alost (Flandre orientale). Il a constaté que l'entreprise est entièrement terminée et que les ouvrages ont été effectués dans de très bonnes conditions, sous la direction de M. l'architecte Van Assche.

Beffroi de Thielt.

— Des délégués se sont rendus à Thielt (Flandre occidentale), afin d'examiner les travaux de restauration exécutés au beffroi de cette ville.

La restauration de l'édifice, entreprise vers 1880, a rencontré plus d'une difficulté par suite de négligences et de malfaçons et, finalement, elle a dû être abandonnée pendant plusieurs années pour cause de procès.

Pendant la suspension des travaux, les maçonneries non protégées des galeries entourant l'édifice s'étaient tellement détériorées qu'elles menaçaient ruine et ont dû être démolies. Les travaux ont été ensuite continués par voie de régie, d'après un plan apportant des modifications au projet primitif.

L'inspection ayant permis de constater que les travaux ont été convenablement exécutés, les délégués ont émis l'avis, auquel la Commission s'est ralliée, qu'ils pouvaient être définitivement approuvés.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Construction et restauration de presbytères.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs :

1° A la reconstruction du presbytère d'Elinghen (Brabant), sous réserve de donner à la fosse et à la citerne des murs tout à fait indépendants de ceux de la construction principale, afin d'écarter toutes infiltrations dans les maçonneries; architecte, M. Thomisse;

2° A la construction d'un presbytère à Rossart, commune d'Orgeo (Luxembourg), à la condition d'agrandir un peu les fenêtres et de descendre leurs appuis, qui sont trop élevés; architecte, M. Lange;

3° A la construction d'un presbytère à Erneuville (Luxembourg); architecte, M. Verhas;

4° A la reconstruction partielle du presbytère de Francorchamps (Liège); architecte, M. Beaurieu;

5° A l'exécution de travaux complémentaires nécessités par la construction du presbytère d'Ourthe, commune de Beho (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

6° A l'exécution de travaux de réparation au presbytère d'Opdorp (Flande orientale); architecte, M. Bouwens;

7° A la réparation du presbytère de Viersel (Anvers); architecte, M. Gife.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs à la construction d'églises :

1° A Renaix, paroisse de Saint-Martin (Flandre orientale), sous réserve de quelques modifications de détail, dont l'auteur, M. l'architecte De Noyette, pourra tenir compte dans le cours de la construction; Église de Saint-Martin, à Renaix.

2° A Martenslinde (Limbourg), à la condition de mieux assurer la liaison de la charpente de la flèche à la maçonnerie de la tour et de supprimer les crétages qui terminent les toitures; architecte, M. Christiaens; Église de Martenslinde.

3° A Sclessin, sous Ougrée (Liège), moyennant quelques modifications qui ont été communiquées à l'auteur, M. Monseur, et dont il sera tenu compte lors de l'exécution des travaux. Église de Sclessin.

Ont aussi été approuvés, les projets d'agrandissement des églises :

1° De Kerkxken (Flandre orientale); architecte, M. Goethals; Église de Kerkxken.

2° De Tieghem (Flandre occidentale); architecte, M. Van Assche. Église de Tieghem.

Ainsi que les divers projets ci-après :

3° Construction d'une tour et d'une salle de catéchisme à l'église de Notre-Dame, à Verviers (Liège); architecte, M. Van Assche; Église de Notre-Dame, à Verviers.

Église de Cothem. 4° Construction d'une sacristie à l'église de Cothem, sous Boorsheim (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

Église de Bois-de-Boussu. 5° Établissement d'un jubé et d'un buffet d'orgues dans l'église de Bois-de-Boussu (Hainaut); architecte, M. Sonneville;

Ameublement d'églises. 6° Et, enfin, les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de :

Saint-Gilles, à Bruges (Flandre occidentale) : autel du Sacré-Cœur de Jésus;

Vottem (Liège) : chaire à prêcher et deux niches;

Saint-Nicolas, à Nivelles (Brabant) : maître-autel;

Saint-Josse-ten-Noode (Brabant) : banc de communion;

Notre-Dame, à Tongres (Limbourg) : autel latéral;

Saint-Christophe, à Liège : maître-autel.

Église de Spa. — A la demande du conseil de fabrique de l'église de Spa (Liège), des délégués ont inspecté, le 24 mai 1892, les objets mobiliers placés récemment dans cet édifice. Cette inspection a permis de constater que le mobilier en question a été exécuté dans de très bonnes conditions et qu'il peut être procédé à sa réception. Il y a donc lieu de liquider les subsides alloués par l'État pour l'exécution de l'entreprise.

Le projet de reconstruction de l'église de Spa, dressé par feu M. l'architecte Carpentier, prévoyait une décoration murale de l'édifice; mais l'état d'assèchement des murs ne permettra, d'ici à un certain nombre d'années, de donner suite à ce projet. En attendant, il est désirable d'atténuer la crudité et l'effet désagréable que produit l'enduit intérieur en plâtre; à cet effet, on pourrait procéder dès maintenant à l'exécution d'un badigeonnage à la détrempe légèrement teinté, ce qui ferait d'ailleurs ressortir la valeur du mobilier

et des verrières déjà placés dans l'édifice. Il conviendra conséquemment d'engager le conseil de fabrique à donner suite à cette proposition.

— Des délégués ont inspecté, le 17 juin 1892, les travaux d'agrandissement et de restauration exécutés à l'église de Villers-l'Évêque (Liège). Église de Villers-l'Évêque.

L'adjudication publique de l'ensemble des ouvrages s'étant élevée à un chiffre supérieur à celui des ressources disponibles, les administrations locales ont été autorisées à ajourner la construction de la sacristie, le pavement des nefs et la flèche de la tour.

Les délégués ont constaté que tous les travaux autres que ceux dont l'ajournement a été autorisé, sont exécutés. Ces ouvrages ont été effectués avec soin et l'aspect, tant intérieur qu'extérieur, de l'édifice est très satisfaisant. En conséquence, d'accord avec ses délégués, la Commission a émis l'avis que rien ne s'oppose à la liquidation du subside promis par l'État pour l'exécution de l'entreprise.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le projet de restauration de la tour de l'église de Deerlyk (Flandre occidentale); architecte, M. De Geyne; Église de Deerlyk.

2° Le projet relatif à la restauration de l'église de Meeswyck (Limbourg) et à l'appropriation des abords de l'édifice; architecte, M. Lejeune; Église de Meeswyck.

3° Le projet dressé par M. l'architecte Goethals pour la restauration de l'église de Moerbeke lez Grammont (Flandre orientale); Église de Moerbeke lez Grammont.

Église de Haringhe.

4° Le projet de restauration de l'église de Haringhe (Flandre occidentale); architecte, M. Verbeke;

Église de Rulles.

5° L'exécution de divers travaux de réparation à l'église de Rulles (Luxembourg) et le placement de verrières dans les fenêtres de la nef;

Église de Villers-le-Bouillet.

6° La restauration de l'église de Villers-le-Bouillet (Liège); architecte, M. Feuillat;

Église de Meerendré.

7° Le projet de restauration de l'église de Meerendré (Flandre orientale); architecte, M. Van Assche;

Église de Puers.

8° Le projet de restauration de la tour de l'église de Puers (Anvers); architecte, M. Blomme;

Église de Saint-Vaast, à Menin.

9° Le projet de restauration de l'église de Saint-Vaast, à Menin (Flandre occidentale); architecte, M. Carette;

Église de Mouscron.

10° Les dessins relatifs à des travaux de restauration et de décoration projetés à l'église de Mouscron (Flandre occidentale); architecte, M. Carette;

Église de Beveren lez Rousbrugge.

11° Les plans relatifs à la restauration de l'église de Beveren lez Rousbrugge (Flandre occidentale), sous réserve de se borner à restaurer purement et simplement ce qui existe, sans ajouter à l'édifice des constructions complémentaires;

Église de Limbourg.

12° Le projet de restauration de l'église de Limbourg (Liège); architecte, M. Léonard;

Église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten.

13° La restauration d'une porte et d'une tribune de l'église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten (Anvers); architecte, M. Van Assche;

Église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand.

14° Le projet présenté par M. l'architecte De Perre pour la continuation des travaux de restauration de l'église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand (Flandre orientale), à la condition que les armatures en fer figurées au plan ne seront

placées qu'aux endroits des corniches où la nécessité en sera reconnue lors de l'exécution des travaux.

— Des délégués ont inspecté les travaux de restauration effectués à la tour de l'église d'Oostkerke lez Bruges (Flandre occidentale). Ils ont constaté que ces ouvrages ont été exécutés dans d'excellentes conditions et au moyen de bons matériaux. Église d'Oostkerke lez Bruges.

L'architecte chargé de la direction des travaux, M. Verbeke, s'est attaché à respecter l'aspect ancien de l'édifice en ne renouvelant que les pierres absolument trop défectueuses pour être maintenues. Ce procédé, trop souvent négligé dans les entreprises de l'espèce, mérite d'être signalé, et l'on peut citer cette restauration comme l'une des plus consciencieuses et des mieux réussies.

Il y a donc lieu de liquider le subside alloué en vue de cette entreprise.

— Les délégués qui se sont rendus à Dinant (Namur) pour inspecter les travaux de restauration exécutés à l'église primaire, ont constaté que ces ouvrages ont été effectués avec soin. Église primaire de Dinant.

Le devis estimatif de cette partie de la restauration s'élevait à fr. 38,067-03. Le Département de l'intérieur et de l'instruction publique s'est engagé à intervenir dans cette dépense pour un quart, soit pour la somme de fr. 9,516-76, à payer en deux ans.

Les travaux exécutés en 1891 ont coûté fr. 14,591-37; il y a donc lieu de liquider dès maintenant une partie du subside égale au quart de la dépense faite, soit 3,648 francs.

— Des délégués ont inspecté, le 18 mai 1892, les travaux de restauration exécutés en 1891 à l'église de Walcourt. Ces Église de Walcourt.

ouvrages ont été effectués dans de très bonnes conditions et il y a lieu de les approuver.

L'allocation annuelle fournie par les diverses autorités s'élève à 22,304 francs; dans ce chiffre, le Département de l'intérieur et de l'instruction publique intervient pour 6,818 francs. Les travaux exécutés n'ayant atteint que 15,240 francs, la somme à liquider dès maintenant devra être proportionnée à la dépense faite et s'élèvera, en chiffres ronds, à 4,700 francs.

Les délégués ont profité de l'occasion pour examiner les questions relatives aux modifications à apporter à la traverse qui supporte la croix triomphale suspendue au-dessus du jubé. Il serait difficile pour le moment de prendre une décision au sujet de ce remaniement nécessaire. M. l'architecte Langerock, présent à l'inspection, s'est engagé à étudier cette question spéciale, pour laquelle il soumettra prochainement des propositions.

Les délégués ont beaucoup engagé le conseil de fabrique à tenir la main à ce que, lors de la restauration des stalles, on utilise tout ce qui existe encore de cette intéressante partie du mobilier et dont certaines pièces se trouvent dans les magasins de l'église.

Lorsque la restauration de la collégiale sera terminée, il y aura à examiner si cet édifice ne devrait pas être complété par le rétablissement du cloître, dont il reste des vestiges suffisants pour le reconstituer avec succès. Dans ces conditions, il serait désirable que, dès maintenant, on fasse disparaître de son emplacement une construction parasite qui y a été établie indûment par un propriétaire voisin et qui pourrait devenir une servitude très préjudiciable aux intérêts de l'église.

Si le cloître était rétabli, il serait avantageusement utilisé pour constituer un musée des fragments de moulures, de sculptures, etc., provenant de la restauration du monument. Ces débris constituant des documents qu'il importe de conserver, il est désirable que le conseil de fabrique les fasse inventorier à bref délai et classer avec soin et qu'il transmette à l'autorité supérieure une copie de cet inventaire.

Le Secrétaire,
A. MASSAUX.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
WELLENS.

CLASSEMENT DES ÉGLISES MONUMENTALES

(1er RELEVÉ)

Depuis 1889, un crédit spécial de 100,000 francs a été inscrit au budget du Département de l'intérieur et de l'instruction publique pour concourir aux travaux de restauration des églises reconnues comme monumentales.

Afin de permettre à l'autorité supérieure la répartition équitable de ce crédit entre les édifices du culte intéressés, la Commission royale des monuments a été appelée à établir le relevé des monuments de l'espèce. Ce Collège a jugé qu'il convenait de diviser ce classement par catégories, suivant le degré d'importance artistique ou archéologique des monuments, et il a été d'avis aussi de s'arrêter à trois classes.

Un premier relevé a été dressé en 1889; il comprenait les édifices notoirement connus comme présentant un caractère monumental. Depuis cette époque, d'autres monuments dont l'importance a pu être appréciée soit par des inspections locales, soit par la production de plans et dessins, ont été portés au relevé et celui-ci sera complété au fur et à mesure que d'autres édifices seront reconnus dignes d'y figurer.

En attendant, la Commission a cru utile de publier au

Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie la liste des édifices déjà classés ; ils figurent au tableau ci-après :

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Aerschot, église primaire	Brabant	1re
Alden-Eyck, sous Maeseyck . . .	Limbourg	2e
Alost, église de Saint-Martin . . .	Flandre orientale	2e
Alsemberg	Brabant	2e
Anderlecht, église de Saint-Pierre . .	id.	2e
Anvers, église de Notre-Dame . . .	Anvers	1re
Anvers, église de Saint-Jacques. . .	id.	1re
Anvers, église de Saint-Charles. . .	id.	2e
Anvers, id. id. (la tour) .	id.	1re
Anvers, église de Saint-André . . .	id.	3e
Anvers, église de Saint-Paul . . .	id.	2e
Ardoye (la tour).	Flandre occidentale	3e
Assche	Brabant	3e
Ath, église de St-Julien (la tour et le portail)	Hainaut	3e
Audenarde, église de Notre-Dame . .	Flandre orientale	1re
Audenarde, église de Sainte-Walburge .	id.	2e
Autel-Haut	Luxembourg	3e
Averbode, église abbatiale. . . .	Brabant	3e
Bastogne	Luxembourg	3e
Baudour	Hainaut	3e
Berg	Limbourg	3e
Berlaer (la tour).	Anvers	3e
Beveren-Waes (la tour)	Flandre orientale	3e
Bierbeek	Brabant	3e
Binche	Hainaut	3e
Blauw-Put, sous Kessel-Loo (la chapelle) .	Brabant	3e
Bocholt	Limbourg	3e
Brecht	Anvers	3e

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Brée	Limbourg	3e
Bruges, église de Saint-Sauveur. . .	Flandre occidentale	1re
Bruges, église de Notre-Dame . . .	id.	2e
Bruges, id. id. (la tour) .	id.	1re
Bruges, chapelle du Saint-Sang. . .	id.	2e
Bruges, église de Saint-Jacques. . .	id.	3e
Bruges, église de Saint-Gilles . . .	id.	3e
Bruxelles, église des SS.-Michel-et-Gudule	Brabant	1re
Bruxelles, église de N.-D. de la Chapelle .	id.	1re
Bruxelles, église de N.-D. au Sablon. .	id.	1re
Bruxelles, église de Saint-Jean-Baptiste au Béguinage	id.	2e
Bruxelles, église de N.-D. de Bon-Secours	id.	3e
Celles.	Hainaut	2e
Celles.	Namur	2e
Chièvres	Hainaut	3e
Chimay	id.	3e
Cortessem	Limbourg	3e
Courtrai, église de Notre-Dame. . .	Flandre occidentale	2e
Courtrai, chapelle des comtes de Flandre .	id.	1re
Courtrai, église de Saint-Martin (la tour) .	id.	2e
Cumptich (le chœur)	Brabant	3e
Damme . . , ...	Flandre occidentale	3e
Dampremy (le chœur de l'ancienne église).	Hainaut	3e
Denderleeuw	Flandre orientale	3e
Dieghem	Brabant	2e
Diest, église de Saint-Sulpice . . .	id.	1re
Diest, église de Notre-Dame . . .	id.	3e
Dinant, église primaire . . , .	Namur	1re
Deynze, église de Notre-Dame . . .	Flandre orientale	3e
Dixmude, église de Saint-Nicolas . .	Flandre occidentale	2e
Duysbourg (le chœur).	Brabant	2e
Eename	Flandre orientale	3e

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Enghien	Hainaut	3e
Fontaine-l'Évêque, église de St-Christophe.	id.	3e
Fontaine-Valmont	id.	3e
Frasnes-lez-Buissenal (la tour) . . .	id.	3e
Furnes, église de Sainte-Walburge . .	Flandre occidentale	2e
Furnes, église de Saint-Nicolas (la tour) .	id.	3e
Gand, église de Saint Bavon . . .	Flandre orientale	1re
Gand, église de Saint-Martin-Akkerghem .	id.	3e
Gand, église de Notre-Dame-Saint-Pierre .	id.	3e
Gand, église de Saint-Michel . . .	id.	2e
Gand, église de Saint-Nicolas . . .	id.	1re
Gand, église de Saint-Jacques . . .	id.	2e
Gheel, église de Sainte-Dymphne . .	Anvers	2e
Ghistelles (la tour)	Flandre occidentale	2e
Grimberghen	Brabant	3e
Gruitrode	Limbourg	3e
Haekendover	Brabant	3e
Hal, église de Saint-Martin . . .	id.	1re
Harlebeke (la tour)	Flandre occidentale	3e
Hasselt, église de Saint-Quentin . .	Limbourg	3e
Hastière-par-delà	Namur	2e
Hérent	Brabant	2e
Hérenthals	Anvers	2e
Hauthem-Saint-Liévin	Flandre orientale	3e
Hoogstraeten, église de Sainte-Catherine .	Anvers	2e
Horrues	Hainaut	3e
Hoxem, sous Hougaerde	Brabant	3e
Huldenberg.	id.	3e
Huy, église primaire	Liège	1re
Jodoigne, église de Saint-Médard . .	Brabant	2e
Kessel lez Lierre.	Anvers	3e
Laeken (l'ancienne église)	Brabant	3e
Léau, église de Saint-Léonard . . .	id.	1re

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Lelle, sous Bergh	Brabant	2e
Lembecq lez Hal (le chœur) . . .	id.	3e
Liège, église de Saint-Paul . . .	Liège	1re
Liège, église de Saint-Jacques . . .	id.	1re
Liège, église de Saint-Barthélemy . .	id.	2e
Liège, église de Saint-Martin . . .	id.	2e
Liège, église de Sainte-Croix . . .	id.	1re
Liège, église de Saint-Christophe . .	id.	2e
Liège, église de Saint-Denis . . .	id.	3e
Liège, église de Saint-Gilles (la partie ancienne)	id.	3e
Lierre, église de Saint-Gommaire . .	Anvers	1re
Lierre, chapelle de Saint-Gommaire . .	id.	2e
Lille-Saint-Hubert (la tour) . . .	Limbourg	3e
Limbourg	Liège	3e
Lisseweghe.	Flandre occidentale	2e
Lobbes	Hainaut	2e
Lombeek-Notre-Dame (le chœur) . .	Brabant	2e
Lommel	Limbourg	3e
Loo	Flandre occidentale	3e
Louvain, église de Saint-Pierre . . .	Brabant	1re
Louvain, église de Saint-Michel. . .	id.	2e
Louvain, église de Saint-Jacques . .	id.	2e
Louvain, église de Sainte-Gertrude . .	id.	2e
Louvain, église de N.-D.-aux-Dominicains.	id.	1re
Louvain, église de Saint-Quentin . .	id.	3e
Louvain, église du Béguinage . . .	id.	2e
Louvain, porte romane de la chapelle de l'hôpital.	id.	1re
Machelen lez Vilvorde	id.	3e
Malines, église de Saint-Rombaut . .	Anvers	1re
Malines, église de N.-D. d'Hanswyck. .	id.	3e
Malines, église de N.-D. au delà de la Dyle	id.	2e

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Malines, église de Sainte-Catherine . .	Anvers	2e
Malonne	Namur	3e
Messines	Flandre occidentale	3e
Mons, église de Sainte-Waudru . . .	Hainaut	1re
Namur, église de Saint-Aubin . . .	Namur	2e
Namur, église de Saint-Loup . . .	id.	1re
Namur, église de Notre-Dame . . .	id.	3e
Neeroeteren	Limbourg	3e
Neeryssche (les deux tours) . . .	Brabant	3e
Nieuport	Flandre occidentale	3e
Nivelles, église de Sainte-Gertrude . .	Brabant	1re
Oostkerke lez Bruges (la tour) . . .	Flandre occidentale	3e
Opitter	Limbourg	3e
Oplinter	Brabant	3e
Orp-le-Grand	id.	2e
Orp-le-Petit	id.	3e
Overyssche.	id.	3e
Parc (abbaye)	id.	2e
Peer	Limbourg	3e
Pollinchove.	Flandre occidentale	3e
Poperinghe, église de Saint-Bertin . .	id.	2e
Poperinghe, église de Notre-Dame . .	id.	2e
Poperinghe, église de Saint-Jean . .	id.	2e
Postel.	Anvers	2e
Renaix, église de Saint-Hermès . . .	Flandre orientale	3e
Renaix, id. id. (la crypte).	id.	1re
Rhode-Sainte-Agathe.	Brabant	3e
Roosebeke	Flandre orientale	3e
Ryckevorsel (la tour).	Anvers	3e
Saint-Hubert	Luxembourg	2e
Saint-Léonard-en-Campine.	Anvers	2e
Saint-Séverin-en-Condroz	Liège	1re
Saint-Trond, église primaire	Limbourg	3e

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Saint-Trond, église de Saint-Martin (la tour)	Limbourg	3e
Saint-Trond, église de Saint-Pierre . .	id.	2e
Saint-Trond, église du Béguinage . .	id.	3e
Schoore (la tour)	Flandre occidentale	3e
Sichem	Brabant	3e
Sluze	Limbourg	3e
Snelleghem (la partie conservée de l'ancienne église).	Flandre occidentale	3e
Soignies, église de Saint-Vincent . .	Hainaut	1re
Termonde, église de Notre-Dame . .	Flandre orientale	2e
Ternath (la tour)	Brabant	3e
Tessenderloo (la tour)	Limbourg	3e
Theux.	Liège	3e
Thourout (la tour)	Flandre occidentale	3e
Tirlemont, église de Notre-Dame-du-Lac .	Brabant	1re
Tirlemont, église de Saint-Germain . .	id.	2e
Tirlemont, id. id. (le portail et la tour)	id.	1re
Tirlemont, église du Béguinage . . .	id.	3e
Tongerloo (la tour)	Limbourg	3e
Tongres, église de Notre-Dame . . .	id.	1re
Tongres, église du Béguinage . . .	id.	3e
Tourinnes-la-Grosse	Brabant	3e
Tournai, église de Notre-Dame . . .	Hainaut	1re
Tournai, église de Saint-Quentin . .	id.	2e
Tournai, église de Saint-Nicolas . .	id.	2e
Tournai, église de Saint Jacques . .	id.	1re
Tournai, église de Saint-Piat . . .	id.	2e
Tournai, église de Saint-Brice . . .	id.	3e
Tournai, église de la Madeleine. . .	id.	2e
Tournai, église de Saint-Jean (la tour) .	id.	3e
Thynes (chœur et crypte de l'ancienne église)	Namur	3e

LOCALITÉS.	PROVINCE.	Classe
Villers-l'Évêque (chœur et transept nord).	Liège	3e
Vilvorde	Brabant	3e
Vlamertinghe (la tour)	Flandre occidentale	3e
Vorst-Sainte-Gertrude (la tour). . .	Anvers	2e
Vosselaere (la tour)	Flandre orientale	3e
Vurste (la tour)	id.	3e
Waha	Luxembourg	3e
Walcourt	Namur	2e
Wéris	Luxembourg	3e
Wervicq, église de Saint-Médard . .	Flandre occidentale	2e
Wesemael	Brabant	3e
Westvleteren	Flandre occidentale	3e
Wintershoven	Limbourg	3e
Winxele	Brabant	2e
Wulpen (la tour)	Flandre occidentale	3e
Ypres, église de Saint-Martin . . .	id.	1re
Ypres, église de Saint-Pierre . . .	id.	3e
Zepperen	Limbourg	3e
Zillebeke (la tour)	Flandre occidentale	3e
Zuydschote (la tour)	id.	3e

RECHERCHES

SUR LES

ENLUMINEURS FLAMANDS

(*Suite*) (1)

Abordons maintenant la description des miniatures des Heures de Notre-Dame.

1. *La neige.* A droite se présente un intérieur campagnard. La ménagère tourne son fuseau; assis près du feu, le mari souffle sur sa main droite, engourdie par le rhumatisme. Un bambin urine sur le pas de la porte, qui vient de s'ouvrir. Du mobilier on ne voit qu'un lit aux vastes proportions et quelques pièces de vaisselle.

Un coq picore devant la maison; deux poules regagnent le poulailler adossé à la chaumière. A gauche se présente un site montueux agrémenté d'arbres, mais que la neige a complètement envahi; une femme s'avance péniblement, interrompant sa marche de temps à autre pour souffler sur ses doigts endoloris par l'onglée. On aperçoit plus avant un chien, deux passants munis chacun d'une gaule et un meunier précédé de son âne portant un sac.

A l'arrière-plan une habitation et, enfin, un moulin à vent se profile sur une butte élevée.

---

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXX (1891), p. 263.

Pl. III.

Saints Côme et Damien.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

2. *Le porteur de gibier.* Miniature formant cadre. En haut le signe du Verseau, qui coïncide avec le mois de janvier.

La neige encombre tous les chemins, mais la chasse ne chôme pas. Un paysan s'avance résolument, portant au dos, passé dans un bâton, un lièvre qui vient d'être tué; il a peine à retenir un levrier impatient qui tire sur sa laisse, tandis que deux bassets trottinent tranquillement à ses côtés. A gauche, un arbre et une habitation; à droite, à l'arrière-plan, une chaumière dont la porte ouverte nous montre des femmes et des enfants autour d'un feu.

3. *L'abreuvoir.* Le paysage n'offre plus l'aspect désolé des précédents, car sous l'action de vents plus doux, la neige a fondu de toutes parts.

Trois cavaliers munis de l'épieu de chasse abreuvent leurs coursiers à un étang dont la transparence est admirablement rendue. Un autre cavalier, qu'on n'aperçoit qu'en partie, a piqué des deux et s'éloigne vers la gauche.

Au second plan s'élève un tertre couronné de deux chênes. Sur le bord du chemin qui conduit à un monastère, une femme fait l'aumône à une pauvrette. A quelques pas de là se trouve un groupe d'hommes devisant paisiblement. Plus avant, un promeneur, accompagné de deux enfants, se dirige vers le couvent, dont l'église et les autres constructions en briques sont adossées au flanc d'une montagne.

Dans l'enclos qui entoure le monastère on aperçoit des religieux vêtus de blanc, portant le camail et le chapeau noirs, et, à l'écart, des cerfs dans diverses attitudes. Des arbres couvrent les flancs de la montagne; d'autres, accrochés à des massifs de pierre, sont suspendus dans le vide.

Un cours d'eau et dans le lointain des habitations posées au pied d'une colline achèvent le paysage.

4. *L'attache de la vigne*, sujet formant cadre. En haut apparaît le signe du zodiaque les Poissons, correspondant au mois de février. On travaille dans la vigne. Un vigneron attache les ceps; un second remue le sol du bout de sa pioche; un troisième apporte sur le dos une lourde charge de tuteurs. A droite se dresse un rocher qui domine le coteau et aux parois duquel sont suspendus des arbustes se détachant dans le vide.

5. *La culture du jardin*. Au premier plan, à droite, un riche propriétaire en houppelande garnie de fourrure, donne des ordres à un jardinier qui se dispose à planter un arbre; à gauche, une dame d'une cinquantaine d'années, apparemment la femme du propriétaire, vient d'arriver en compagnie d'une jeune fille. Elle porte sur le bras un petit chien.

Au second plan, un homme juché sur une échelle coupe les branches folles d'une charmille; plus loin, dans un parterre entouré d'une clôture en bois, une femme travaille.

On aperçoit dans le jardin un couple qui regagne l'habitation située au fond du jardin. Cette demeure constitue un type intéressant de l'architecture civile du xve-xvie siècle. Le pignon à gradins, construit en briques et flanqué de deux échauguettes, est percé, à la partie supérieure, d'une fenêtre cintrée et, plus bas, de quatre fenêtres rectangulaires; l'étage, qui est en saillie, est supporté par trois arcades posant sur des colonnes. A chacune des colonnes correspondent des statues représentant des guerriers armés de toutes pièces. Au corps de logis vient s'appuyer un bâtiment moins élevé; la partie inférieure présente un large passage voûté donnant

accès, à droite, à une loge et mettant en communication le jardin avec la cour précédant l'hôtel seigneurial. L'unique étage de la dépendance est construit en bois ; il est dominé par une cheminée sur laquelle une cigogne confectionne son nid, et bien loin on découvre le mâle qui arrive à tire d'aile avec son butin. Deux paons perchent immobiles sur les murs du jardin, tandis que deux grues privées se promènent gravement.

Dans la campagne qui s'étend tout autour de l'habitation on voit des hommes occupés à faire des fagots et, dans l'extrême lointain, un laboureur qui conduit son attelage.

6. *Les scieurs.* Miniature formant cadre. En haut se trouve le signe du zodiaque le Bélier, correspondant au mois de mars. Deux ouvriers scient un tronc d'arbre dans le sens de la largeur. Pour s'acquitter de leur tâche, ils ont un genou en terre et maintiennent du pied gauche la pièce de support.

7. *La chasse au faucon.* Le site où elle se déroule est formé de légères ondulations et est entrecoupé de ruisseaux. Au premier plan à gauche un chêne, à droite un berger, portant une houlette et suivi de son troupeau, tient son chien en laisse, afin qu'il ne trouble pas le noble passe-temps de son maître et seigneur. Au second plan, un fauconnier s'avance une perche sur le dos et tenant sur le poing un oiseau de haut vol ; à sa ceinture sont suspendus une bourse et un leurre. Plus loin on aperçoit deux cavaliers, dont l'un d'eux laisse voltiger son faucon retenu par la laisse. Ils sont précédés de deux chiens courants qui ont pour mission de faire lever le gibier et de le rapporter. Au plan suivant un fauconnier, accompagné d'un chien, tient sa perche dressée

pour rappeler l'oiseau de proie (1) dès qu'il aura atteint le héron qu'il poursuit. Dans le lointain on découvre un berger qui garde un nombreux troupeau. A l'arrière-plan se dessine une ville avec ses tours, ses remparts et les flèches de ses églises.

8. *Le troupeau.* Miniature formant cadre. En haut le signe du zodiaque le Taureau, coïncidant avec le mois d'avril. Les moutons, les brebis avec leurs agneaux et le robuste bélier quittent le bercail pour gagner les pâturages favorisés par le soleil bienfaisant du printemps. Le berger arrive ensuite, la houlette à la main, emportant précieusement dans ses bras un agneau nouveau-né qui réclame sans doute toute sa sollicitude. De son côté, la ménagère sort de la métairie, précédée de deux vaches, et emporte avec elle deux grands vases en terre cuite.

9. *La promenade sur les canaux.* Au premier plan se présente une barque ornée de verts rameaux, occupée par une joyeuse compagnie. Un riche bourgeois joue de la flûte, sa femme à ses côtés pince du luth; une jeune fille est assise en face de notre couple; la barque est guidée par deux hommes : l'un, à l'avant, ménage le passage sous un pont; l'autre rame tout en chantonnant.

Sur le pont, deux cavaliers, une gente amazone et un piéton, en habits de fête, portant des branches d'arbres,

---

(1) Il s'agit sans doute du *falco montuarius* ou faucon de montagne; en allemand, *Bergfalke*.

Dans le roman de Renaud de Montauban, p. 166, il est parlé de cet oiseau de proie : « Et créer par ces perches ces faucons monteniers. »

Gaufrey, p. 150 : « Sur son poing ot le glout . . . faucon montenier. »

« Qui fu de iiij pièces. » Cf. 152. Voir *Das Höfische Leben zur zeit der Minnesinger von Dr Alwin Schultz*. Leipzig 1889.

s'engagent sous une porte de la ville. A gauche de celle-ci, sur les degrés qui conduisent au canal, une femme rince du linge et une autre descend pour puiser de l'eau; sur le parapet du quai un oisif assiste à la rentrée des citadins qui s'en reviennent des champs.

Dans l'intérieur de la ville on aperçoit une ronde composée d'hommes et de femmes qui célèbrent le premier mai, des maisons, une flèche d'église avec ses échauguettes; à droite, des remparts et une église en style ogival forment le fond du tableau. Aujourd'hui encore, les Brugeois aiment à prendre le frais sur ces canaux dont ils sont si fiers.

10. *La chevauchée.* Miniature formant cadre. En haut est placé le signe du zodiaque les Gémeaux (jumeaux), correspondant au mois de mai. Un noble couple chevauche en devisant à l'ombre des arbres. La gente dame monte une blanche haquenée, un valet les précède à pied, accompagné d'un épagneul. A gauche, un cavalier, dont la tête est encore dissimulée par la futaie, se dirige vers nos promeneurs.

11. *Le tournoi.* Les fêtes de ce genre débutaient d'habitude par la joute, comme c'est le cas dans la peinture qui nous occupe. Au premier plan, à gauche, un héraut, tout de rose habillé et coiffé d'une toque à plume, tient par la bride un cheval gris pommelé; à droite, un cavalier armé de toutes pièces, la lance au poing; le cimier dont le casque est surmonté, est formé d'un panache de plumes noires d'où émerge une gracieuse damoiselle; sur les couvertures du cheval on remarque dans un losange un G (1) gothique qui se répète

(1) Cette lettre serait l'initiale d'un seigneur de la Gruuthuyse, célèbre bibliophile, mais ce personnage était mort à l'époque où furent exécutées les Heures de Notre-Dame. Ne serait-ce pas plutôt une allusion au tournoi célèbre dans les

régulièrement. Avec feu M. Ruelens, je n'hésite pas à y voir une allusion à la célèbre maison de Gruuthuyse. Près du cavalier se tient un servant en costume parti bleu-gris et jaune à taillades; à gauche du jouteur, un sonneur de trompe, habillé de vert, qui souffle à pleins poumons dans son instrument. Au second plan, un chevalier revêtu d'une armure dorée et d'une cotte d'armes rouge; près du cavalier un petit page vêtu parti bleu-gris et jaune. Au plan suivant se tiennent les juges diseurs à cheval; plus loin sont dressés deux échafauds chargés de monde; aux abords de la lice se presse une grande foule, et derrière les créneaux des résidences seigneuriales qui bordent la place, s'entassent des curieux. La flèche élancée d'une église et une porte de ville achèvent cette page, une des plus intéressantes du manuscrit qui en renferme tant. Les monuments représentés sur cette miniature appartiennent à l'architecture brugeoise, ainsi que j'ai pu m'en convaincre en étudiant, sous la conduite de M. Gilliodts, les diverses places de la ville. On peut tout au plus y voir une adaptation d'éléments existant et non une place déterminée, ainsi que je l'établirai plus loin, à un autre endroit.

12. *La tonte.* Miniature formant cadre. En haut se trouve le signe du zodiaque le Cancer, correspondant au mois de juin. Au premier plan, deux tondeurs, assis à terre,

---

annales de la chevalerie qui eut lieu à Bruges le 11 mars 1392-1393, sous Jean de Gruuthuyse, qui avait épousé Marie de Ghistelles. La présence de ce *G* avait fait supposer à la légère qu'il constituait l'initiale du nom de Gossart. Ce serait, à mon avis, une manière insolite, pour un artiste, de signer un travail. D'ailleurs je doute qu'elle ait été du goût du propriétaire du livre. Faut-il ajouter que cette page n'a aucune analogie, éloignée ou prochaine, avec la manière de Gossart.

dépouillent deux moutons de leur riche toison. A l'entrée du bercail, placé au second plan, le berger groupe déjà les moutons qu'il va livrer aux ciseaux des opérateurs.

13. *La fenaison.* Au premier plan, un seigneur, monté sur un petit cheval brun, tient un faucon sur le poing droit. Près du cheval court un épagneul.

Un fauconnier, la main sur le pommeau de son épée, précède le gentilhomme et tient de la main gauche la perche dont il se sert pour rappeler le faucon.

Au second plan, deux faucheurs et une faneuse; plus loin on aperçoit un chariot qui va rentrer dans une métairie dont les bâtiments sont précédés de quelques arbres.

Cette page, qui se retrouve avec quelques variantes dans le manuscrit 24098 du British Museum, a été reproduite dans *l'Art à l'Exposition nationale de* 1880 (voir p. 287).

14. *La rentrée des foins.* Miniature formant cadre. En haut le signe du zodiaque le Lion, qui correspond au mois de juillet. Une faneuse ramène le foin en tas, tandis qu'un ouvrier le présente avec sa fourche à un compagnon de travail qui l'entasse sur une charrette. Un bouquet d'arbres se dessine à la clôture de la prairie; à droite, un sentier serpente dans les campagnes.

15. *La moisson.* Une femme, un panier de provisions sur la tête et une cruche à la main droite, se dirige vers un couple campagnard assis pour le repas. L'homme tend son écuelle à l'arrivante. Plus loin un faucheur continue sa tâche malgré le soleil de midi. A gauche coule une petite rivière limpide, égayée par la présence de cygnes et de canards. Une forte planche, jetée en travers du cours d'eau, fait office de pont. Sur l'autre bord s'avance, traîné par deux chevaux,

un chariot pliant sous le poids des gerbes dorées. Plus loin s'élève une métairie qui a un peu les allures d'un vieux donjon. Au troisième plan on voit un faucheur; le fond est occupé par une spacieuse église en style ogival.

16. *La moisson* (suite). Miniature formant cadre. En haut apparait le signe du zodiaque la Vierge, correspondant au mois d'août. Au premier plan, dans un champ entouré d'arbres, une moissonneuse est occupée à lier le blé qui vient d'être fauché; une autre femme, suivie d'un épagneul, porte les gerbes terminées au tas qui s'élève un peu plus loin. Un moissonneur passe une à une les gerbes à son compagnon, qui les empile sur un chariot. A l'arrière-plan, à droite, un charmant sentier sillonne la campagne.

17. *Les semailles*. Un semeur, le tablier gonflé du grain qu'il vient d'aller puiser au sac déposé à quelques pas de lui, arpente les sillons.

Au second plan, un compagnon de travail retourne, au moyen d'une herse traînée par deux chevaux, la semence qui vient d'être confiée à la terre, mais les oiseaux voraces se précipitent sur cette aubaine.

A gauche, un porcher abat à coups de gourdin les glands pour en régaler son sordide troupeau. Le champ est borné par un chemin, sur les deux côtés duquel s'alignent des maisonnettes séparées les unes des autres par des saules ou des chênes étêtés.

A l'arrière-plan un terrain montueux est également livré au hersage.

18. *Le labourage*. Sujet formant cadre. En haut apparait le signe du zodiaque les Balances, correspondant au mois de septembre. Un paysan dirige une lourde charrue attelée

de deux chevaux et raie de sillons profonds une pièce de terre entourée d'une haie et d'arbres.

19. *Les vendanges.* Des vignerons secondés par leurs femmes s'échelonnent sur le coteau et recueillent les grappes riches et vermeilles.

Derrière le coteau la rivière décrit ses méandres; sur le cours d'eau est jeté un pont de pierre que traversent un cavalier et un piéton. Plus loin, des maisonnettes se dégagent de bouquets d'arbres. Plus avant se dresse un rocher d'une masse imposante, couronné d'un château fort.

A droite s'étendent de verts pacages que baigne la rivière. L'horizon est fermé par des coteaux vinicoles qui s'évanouissent dans les buées d'automne.

20. *Les vendanges.* Miniature formant cadre. En haut apparaît le signe du zodiaque le Scorpion, correspondant au mois d'octobre. Un chariot chargé de grappes de raisins s'avance traîné par deux bœufs aux cornes effilées. Le conducteur est coiffé d'un chaperon du xve siècle; à côté marche un ouvrier portant une gaule sur l'épaule; à droite serpente un chemin à l'ombre de grands arbres.

Le sujet qui vient d'être décrit, est, à peu de chose près, la copie d'un motif qui se trouve dans le Grimani, à la miniature consacrée aux vendanges. Je soupçonne l'auteur de cette dernière peinture d'avoir emprunté lui-même ce sujet à un enlumineur du xve siècle, ainsi que le costume en fait foi.

21. *Le tir à l'arbalète.* Au premier plan, à droite, un personnage est assis près de la cabine de tir, qui a la forme d'un pignon aigu en bois trilobé et peint en vert. Un tireur épaule une lourde arbalète; il porte un costume tranché de

gueules et d'azur; derrière lui est posée une cible de rechange. La coulisse de tir présente l'aspect d'un mur en briques, percé d'une baie rectangulaire, surmonté d'un chaperon et maintenu à la base par de petits contreforts. Un personnage corpulent, vêtu d'un riche costume de velours et de soie aux tons clairs, portant un collier en argent doré, a les yeux fixés sur l'arbalétrier. Apparemment c'est le roi du tir que l'enlumineur a voulu représenter et rien ne s'oppose, si l'on tient compte de l'opulence de son costume, à voir en lui un homme de qualité. L'on sait que les seigneurs et même les princes ne dédaignaient pas de disputer aux confrères de Saint-Sébastien l'éphémère royauté décernée à la seule habileté.

Le roi est entouré de curieux. Près de ce groupe, un servant est occupé à bander une arbalète. Deux tireurs, portant la tunique rouge et bleue, se dirigent vers la droite. Dans l'enclos emmuraillé, on aperçoit deux petits personnages et un couple accompagné d'un enfant.

De ci de là des arbres, dont plusieurs sont déjà dépouillés de leurs feuilles; à droite une habitation; à l'arrière-plan se dessine la silhouette d'un moulin à vent posé sur une butte élevée, dans le chemin duquel s'est engagé un agreste attelage.

22. *Continuation du sujet précédent.* La miniature formant cadre est surmontée du signe du zodiaque le Sagittaire, coïncidant avec le mois de novembre.

L'enlumineur nous y montre le résultat du tir; la cible est abritée sous un toit en boiserie élégamment découpé et peint en vert. Un curieux est venu s'installer tout près de la dernière coulisse; sur le banc, à côté de lui, sont posés un broc

d'étain, un pain et une écuelle; ces provisions lui permettront de tromper les ennuis d'un séance prolongée, en s'octroyant de fréquentes rasades. En face de ce personnage, un des confrères de Saint-Sébastien indique, au moyen d'un marqueur, aux participants du tir, les coups qui viennent d'être faits. A l'arrière-plan, l'enlumineur retrace en traits minuscules la glandée, scène dont il a déjà été question dans une miniature précédente.

23. *La curée.* Le sanglier a été frappé mortellement, et déjà la meute s'est ruée sur le corps du redoutable solitaire. A droite, un robuste veneur, tenant l'épieu dans la main gauche, sonne du cor à pleins poumons. A gauche, un pauvre vieux, coiffé d'un chaperon, s'appuie sur son épieu et a grand'peine à reprendre son souffle, car il a dû suivre le chien qu'il tient en laisse. Un valet, agenouillé et vu de face, écarte un griffon du corps du sanglier.

Au second plan arrive, de toute la vitesse de son cheval, un chasseur accompagné d'un grand lévrier blanc et suivi de traqueurs munis de gaules.

Des arbres dépouillés de feuilles et dans le fond les murs et les clochers d'une grande cité, constituent le cadre de cette scène intéressante, qui a été copiée d'après celle du bréviaire Grimani. Cette dernière peinture était, à son tour, une interprétation d'une des pages les plus brillantes des Heures de Chantilly, due au pinceau de Pol de Limbourg et de ses frères. C'est ainsi que le vieillard au chaperon a été copié exactement du manuscrit précité. Signalons aussi l'interprétation du manuscrit 18855 appartenant au British Museum.

24. *La flambée du cochon.* Miniature formant cadre. En

haut apparaît le signe du zodiaque le Capricorne, coïncidant avec le mois de décembre. Le bonhomme qui tient la torche n'a pas pris garde au vent, en sorte que la fumée lui revient en pleine figure. Son compagnon se tient en face de lui, une botte de paille sous le bras.

Près de là, trois enfants assistent avec intérêt à cette opération, un des événements importants de la vie agreste. Au second plan apparaît la ménagère qui sort de la maison emportant une grande cruche.

Quelques grands arbres dépouillés de feuilles, un large ruisseau qui contourne la chaumière pour reparaître à droite, et à l'arrière-plan une butte avec son moulin forment un gentil paysage d'hiver.

25. *Saint Jean l'Évangéliste.* Après le martyre de la Porte latine, d'où il sortit sain et sauf, le sublime voyant fut relégué dans l'île de Pathmos sur l'ordre de l'empereur Domitien. Saint Jean nous apparaît sous les traits d'un frais jeune homme à peine sorti de l'adolescence. Il porte une tunique bleue et un manteau pourpre. Il écrit assis sur une grosse pierre, au bord de la mer; en face de lui l'aigle bat doucement des ailes comme s'il se disposait à prendre son essor. Une tête de poisson émerge des flots verdâtres.

Derrière l'Évangéliste se détachent sur le ciel enflammé de lueurs purpurines, un arbre dépouillé de feuilles et des rochers d'un étrange aspect. Sur le rivage, au second plan, on aperçoit les cavaliers de l'Apocalypse avec leurs attributs traditionnels.

Dans le ciel apparaît une femme ayant des ailes éployées et entourée d'une gloire; ses pieds reposent sur un croissant. C'est évidemment le commentaire du passage suivant de

l'Apocalypse : « Et un grand prodige parut dans le ciel. Une femme revêtue du soleil, ayant la lune à ses pieds et sur la tête une couronne de douze étoiles. » Cette femme est Marie, considérée dans son rôle de mère de Dieu. Car devant elle, et un peu plus bas, deux anges portent dans une large bande d'étoffe « l'enfant mâle qui devait gouverner toutes les nations », et plus bas apparaît le dragon qui se disposait à dévorer l'enfant quand celui-ci fut enlevé vers Dieu par ses anges.

Impossible de grouper avec plus de bonheur et d'habileté les multiples éléments de cette page, une des plus curieuses dont nous soyons redevables au génie patient et observateur des anciens enlumineurs. Simon Bening, qui est apparemment l'auteur de ce paysage, a réussi à faire un ensemble intéressant en dépit des difficultés inhérentes au sujet.

26. *Baptême de Jésus-Christ.* Miniature formant cadre. Saint Jean-Baptiste est agenouillé et répand l'eau sur le front du Sauveur, qui se trouve dans le Jourdain jusqu'aux genoux. Au-dessus de la tête de Jésus-Christ plane le Saint-Esprit sous la figure d'une colombe. Tout en haut on aperçoit le Père Éternel qui bénit son divin fils en qui il a mis toutes ses complaisances. Des rayons lumineux partent du sein de Dieu le Père pour aboutir à la tête de Jésus-Christ.

Les rives du Jourdain sont bordées de grands arbres, à l'ombre desquels on aperçoit un chevreuil et une biche. Cette peinture offre les plus grandes analogies avec une miniature qui se trouve au musée de Bruges, ainsi que je le constatai déjà en 1886. A mon avis, il n'y a pas de doute que les deux œuvres n'émanent d'un même atelier.

Cependant cette miniature a été restituée à Gérard David

sur un témoignage ancien : une indication manuscrite faite sur le dos du cadre. D'après M. J. Weale, il ne s'agirait rien moins que de la signature du maître précité; tandis que c'est une indication de vente remontant tout au plus au commencement du XVIIe siècle. Et l'on sait si l'on doit se fier sans contrôle aux attributions des vendeurs ! (1).

27. *Saint Luc*. L'Évangéliste, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, est représenté sous les traits d'un vieillard encore plein de vigueur; des cheveux bouclés, plus blancs que la neige, encadrent sa figure au teint animé. Il est assis, le buste jeté en arrière, le coude droit appuyé sur le dossier de son siège, tandis que la main gauche repose sur un lutrin monumental dont le pied est formé d'un balustre à larges cannelures.

Les yeux de saint Luc sont fixés sur une vision, les mystères de Bethléem, rendus par le miniaturiste avec une très grande finesse. Marie, Joseph et de petits anges adorent, dans un profond recueillement, l'Enfant Jésus qui vient de naître.

A droite de l'Évangéliste, un ange, aux ailes vertes et portant une sorte d'étole sur la poitrine, soutient un livre énorme; derrière lui est placé le bœuf traditionnel. Vu de profil, des courtines vertes suspendues dans un entrecolonnement servent de portière à l'appartement. A l'une des colonnes est attachée l'image de la madone tenant l'Enfant Jésus. L'arrière-plan donne une échappée sur la rue.

---

(1) Ce travail était terminé depuis longtemps quand il m'a été donné d'interroger M. J. Weale sur la valeur de cette signature.

L'éminent érudit a bien voulu convenir qu'il ne s'agissait que d'une simple indication manuscrite de beaucoup postérieure à l'artiste en cause.

28. *Guérison de l'aveugle Bartimée.* Miniature formant cadre. Le pauvre Bartimée, fils de Timée, assis le long du chemin, près de Jéricho, implorait la commisération des passants. Ayant appris que Jésus-Christ passait, il se mit aussitôt à crier : « Jésus, fils de Nazareth, ayez pitié de moi, » et répéta ses appels, malgré les efforts que l'on fit pour le faire taire. Jésus s'arrêta et ordonna de le lui amener. Deux apôtres exécutent l'ordre du Sauveur. L'un d'eux soulève l'aveugle pour le présenter à Jésus, qui apparait entouré d'une suite nombreuse, dont une partie débouche d'un passage pratiqué dans le flanc d'une montagne (1).

29. *Saint Mathieu.* L'Évangéliste est représenté assis sur un siège bas, il reçoit une banderole de l'ange qui plane au-dessus de sa tête, tandis qu'il laisse reposer la main gauche sur un gros in-folio supporté par un génie tout à fait nu. A côté de lui se dresse un lutrin portant un manuscrit ouvert. Au second plan est placé un lit pourvu de ses courtines. L'ameublement de la salle est conçu dans le style de la renaissance. La pose de l'Évangéliste est théâtrale. Aussi cette page détonne-t-elle souverainement dans cet ensemble d'images naïves remplies de détails intimes admirablement observés.

On serait tenté d'attribuer ce sujet à un maître étranger à la pléiade brugeoise si le coloris n'était conforme à celui des autres miniatures; quant aux draperies, elles sont traitées avec plus d'ampleur que d'habitude. Que cette page n'appartienne pas en propre à Simon Bening, il n'y a pas

---

(1) La scène représentée pourrait se rapporter également au miracle raconté par saint Marc, chap. X, 46-52.

de doute à cet égard. Si l'enlumineur ne s'est pas inspiré de ses souvenirs, il a eu sous les yeux des études d'après Michel-Ange et Raphaël ou même les œuvres d'un italianisant.

30. *Jésus-Christ tenté par le démon.* Miniature formant cadre. La scène se passe au bord d'un ruisseau encaissé et ombragé de grands arbres. L'esprit des ténèbres a des traits humains, mais il porte des cornes naissantes et n'a pris aucun soin de déguiser ses pieds fourchus.

Il présente à Jésus-Christ des pierres et le prie de les changer en pains. A ce moment, le Sauveur lève la main et lui réplique : « L'homme ne vit pas seulement de pain, mais aussi de toute parole qui tombe de la bouche de Dieu. »

31. *Saint Marc.* C'est un homme âgé, vêtu d'une tunique jaune et d'un manteau bleu, et coiffé d'un chaperon rose. Il est assis sur un fauteuil à haut dossier et installé à son pupitre, meuble en chêne dont les armoires de côté sont remplies de volumes et de rouleaux; à gauche de saint Marc est étendu le lion, emblème traditionnel de l'Évangéliste. Dans la chambre contiguë au cabinet de travail se trouve un lit dont le dais est supporté par des colonnes fuselées; le dais et le couvre-lit sont en étoffe verte. Au plafond est suspendu un lustre gothique en laiton surmonté d'une statuette de la Vierge tenant l'Enfant Jésus. A l'arrière-plan se profile la cheminee gothique d'une troisième salle.

32. *L'Ascension.* Miniature formant cadre. Jésus-Christ disparaît dans les nues. Marie assiste debout au départ de son divin fils. Saint Jean est agenouillé, ainsi que les autres apôtres. Quelques rayons venant de l'Homme-Dieu se perdent sur l'assistance attristée. Un paysage montagneux sert de fond à cette scène.

33. *Le Jardin des Oliviers.* A la gauche du spectateur, saint Jean, en tunique rouge, sommeille; saint Jacques repose, la tête appuyée sur la main gauche; saint Pierre dort, la main droite sur la garde de son épée.

Au second plan, Jésus-Christ prosterné lève les mains jointes dans la direction de l'ange. On aperçoit dans les nues la figure du Père Éternel, rendue dans des proportions microscopiques. Des chênes et des peupliers d'Italie se détachent sombres sur le ciel enveloppé de la demi-obscurité de la nuit. Au loin on aperçoit Judas à la tête de la troupe qui va s'emparer de Jésus-Christ.

On remarque, dans l'encadrement simulant une boiserie, une statue placée dans une niche et, au bas de la page, une reproduction en grisaille de la scène de Léonard de Vinci, exécutée dans la salle du réfectoire du couvent de Santa-Maria delle Grazie. Cette œuvre a toujours joui, comme on le sait, d'une immense popularité, et elle ne tarda pas à être étudiée, gravée et répandue dans tout l'univers. Cette copie peut être considérée, en tous cas, comme une des plus anciennes qui existent; elle contient une particularité intéressante qui n'a pas, que je sache, été signalée jusqu'à présent : Jésus-Christ, au lieu d'avoir la main droite posée sur la table, comme dans la fresque de Santa-Maria delle Grazie, tient en main le calice. Pour le reste, la composition du livre d'Heures est identique à celle de la fresque. Faut-il attribuer la variante au copiste ou bien faut-il y voir un souvenir d'un premier état de la fresque à laquelle Léonard travailla pendant de si longues années (1).

(1) Bossi suppose que Léonard y consacra seize années pleines, de 1481-1497, ce qui s'explique par sa lenteur bien connue. Cette lenteur provenait autant de

On ignore la date de l'achèvement de la Cène. Le dessinateur l'a-t-il étudiée avant qu'elle fût terminée? Je ne le crois pas. Il n'est pas admissible que Léonard ait autorisé à reproduire une œuvre dont l'exécution était pour lui l'objet de tant de préoccupations et d'efforts.

L'introduction du calice dans la composition, qui constitue une variante notable, appartient au copiste. En effet, Léonard de Vinci a représenté le moment de la Cène qui lui permettait de faire valoir ses grandes qualités tant dans la variété des attitudes que dans l'étude approfondie des physionomies. Il retrace la Cène à cet endroit où Jésus-Christ fait une révélation terrible pour les cœurs qui lui sont sincèrement attachés : « En vérité, en vérité, je vous le dis que l'un de vous qui mange et qui boit avec moi me livrera. » Sur cela, les disciples se regardèrent les uns les autres, ne sachant de qui il parlait, et, étant fort affligés, ils se mirent chacun à lui dire : « Est-ce moi, Seigneur? »

Si Léonard de Vinci avait envisagé le côté mystique de la Cène, l'institution de l'Eucharistie, eût-il jeté le trouble parmi les convives? Eût-il donné à Jésus-Christ l'attitude d'un homme accablé sous le poids d'une immense douleur?

En effet, il baisse la tête comme s'il accomplissait un acte qui lui coûte. Dans la copie, ce calice apparait dans sa main comme une coupe d'amertume qu'il hésite à vider. Le copiste a sans doute trouvé que la donnée adoptée par Léonard de

---

la multiplicité des travaux qu'il menait de front que de l'étude approfondie qu'il fit de divers types destinés à prendre place dans cette scène à jamais célèbre. Il ressort d'un document qu'Amoretti a fait connaître, que Léonard travaillait encore à l'œuvre en 1497, et malgré la persévérance et le soin qu'il y mit, il ne paraît pas qu'elle répondît encore à ses vœux.

Vinci s'écartait de la tradition et, ne comprenant pas bien la composition du maître italien, il a mis un calice dans la main du Sauveur.

La grisaille de Hennessy apporte un élément intéressant à l'histoire de la Cène ; elle suffirait à montrer la vogue considérable dont jouissait déjà dans nos contrées ce chef-d'œuvre, un des plus étonnants sortis de la main de l'homme (1).

34. *La Vocation d'André et de Jean.* Miniature formant cadre. La scène se passe au bord du Jourdain, ombragé de grands arbres. Au premier plan apparaissent vus à mi-corps saint Jean-Baptiste et deux de ses disciples. Le Précurseur leur montre Jésus qui marche le long du fleuve et il leur dit : « Voici l'agneau de Dieu. Les deux disciples l'entendirent parler ainsi et suivirent Jésus. Alors Jésus s'étant retourné et les voyant qui le suivaient, leur dit : Qui cherchez-vous? Ils lui répondirent : Rabbi (c'est-à-dire maître) où demeurez-vous? Il leur dit : Venez et voyez. Ils virent et vinrent où il demeurait et ils restèrent près de lui ce jour-là. »

35. *La Trahison de Judas.* Jésus-Christ a reçu le baiser du misérable qui est venu à la tête d'une troupe armée dans le dessein de s'emparer de sa personne. Ces soudards, à mine patibulaire, armés d'épieux, de hallebardes, de fauchards, etc., se ruent sur leur victime, hurlant et riant d'un rire ignoble. Révolté de tant d'audace, saint Pierre s'est saisi de l'épée de Maleus, valet du Grand-Prêtre ; il le renverse et se dispose à le frapper.

---

(1) C'est une excellente réduction de la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci. Un juge compétent, David..., ne se lassait jamais d'admirer ce petit chef-d'œuvre, qu'il venait souvent visiter chez le possesseur du manuscrit. (P. 43, Bioult de Chenédallé, *op. cit.*)

La scène, qui se passe à la lueur sinistre des torches, ne laisse pas de produire une impression saisissante tant elle porte l'empreinte d'un réalisme puissant.

36. *Les quatre Drachmes* (1). Miniature formant cadre. Au premier plan, à gauche, l'apôtre saint Pierre prend une pièce de monnaie de la bouche d'un poisson ; au plan suivant, le même apôtre remet une pièce à un homme accoudé à la fenêtre d'une maison, réalisant en de petites dimensions le type de l'habitation du xve-xvie siècle.

Au plan suivant, sous un rocher en surplomb, couronné d'arbres, on aperçoit le Christ accompagné des apôtres et de la foule. Cette peinture est le commentaire du fait suivant. Les receveurs des deux drachmes demandèrent à saint Pierre si son maître payait cette redevance destinée à l'érection du temple de Jérusalem. Le Christ, bien qu'il se reconnût exempt de payer le tribut, en qualité de Fils de Dieu, les enfants des princes n'ayant pas coutume de payer des tributs ou des tailles, ordonna à saint Pierre d'aller à la mer : « Jetez le hameçon, dit-il, et le premier poisson qui s'y prendra, tirez-le, et lui ouvrant la bouche vous y trouverez une pièce de quatre drachmes, prenez-là et la leur donnez pour moi et pour vous. » Math., XII, 26.

37. *Jésus-Christ devant Pilate.* Jésus-Christ, les mains liées derrière le dos et la corde au cou, est traîné par deux soldats devant Pilate. Au premier plan, à gauche, on voit un soldat dans un accoutrement bizarre : il est coiffé d'un bacinet retenu au camail de maille et tel qu'on en portait au

---

(1) Voici l'interprétation de M. Ed. Baes : Tobie et le poisson. L'absence de l'ange eût dû mettre cet auteur en garde contre semblable méprise.

XIVe siècle; sur ses épaules est jeté un manteau de pourpre, et les pieds du personnage sont chaussés de bottes molles en cuir jaune pâle. Il tient une grande épée à deux mains.

Derrière ce groupe se masse une soldatesque armée de piques et de guisarmes. Sur le seuil du palais apparait Pilate, coiffé d'un turban se terminant en pointe : il est vêtu d'une grande robe jaune avec manches à revers rouges et d'un camail d'hermine; il tient en main une verge blanche, insigne de sa fonction.

Sous cette scène, l'artiste a peint, en manière de bas-relief, une grisaille représentant la Flagellation. Jésus-Christ, attaché à une colonne, occupe le centre de la scène. Quatre bourreaux l'accablent de coups de foucts et de verges. A droite et à gauche se trouvent divers personnages, au nombre desquels on reconnait Pilate.

38. *Saint Pierre marche sur les eaux.* Plusieurs apôtres sont représentés dans une barque occupés à retirer leurs filets. A l'appel de Jésus, qui se trouve sur le rivage, saint Pierre marche sur les eaux dans la direction de son divin maitre. A l'arrière-plan se dessine une ville sous un ciel chargé d'orage.

L'enlumineur semble avoir confondu la pêche miraculeuse avec la scène où saint Pierre marche sur les eaux et où il n'est pas question le moins du monde de pêche.

39. *Le Couronnement d'épines.* Au premier plan, Jésus-Christ assis, le corps sanguinolent des suites de la flagellation, les mains liées, les épaules couvertes du manteau de pourpre, en signe de dérision, reçoit les hommages d'un soldat qui lui présente un roseau. Cependant, deux bourreaux, à la mine féroce, maintiennent droite et immobile

la tête de Jésus au moyen de deux bâtons appuyés à la nuque et à la gorge. L'un des tortionnaires use de la main libre pour enfoncer la couronne d'épines à grands coups de gourdin.

L'encadrement de la miniature, simulant une boisure à rehauts dorés, est orné de deux figures en grisaille. Le sujet d'en bas représente le Portement de croix, également en grisaille. Jésus-Christ succombe sous la croix que deux soldats tirent en avant au moyen d'une corde. Véronique présente au Sauveur un voile humecté pour rafraîchir ses traits couverts de sang et de poussière, tandis qu'un soldat se dispose à le frapper. Simon le Cyrénéen aide Jésus-Christ à porter la croix. Une soldatesque nombreuse ferme le cortège.

40. *La Chasse au cerf.* Sujet formant cadre. Ici l'enlumineur rompt le cycle des sujets sacrés qu'il avait entrepris depuis l'achèvement du calendrier, pour retracer une scène de chasse. Pressé par la meute, un cerf s'est jeté tout haletant dans un ruisseau profond roulant ses ondes cristallines à l'ombre des arbres. Sur le bord opposé, des chasseurs et des veneurs, à moitié déguisés par la feuillée, s'apprêtent à donner le coup fatal au malheureux quadrupède.

41. *Jésus-Christ attaché à la croix.* Au premier plan, à gauche du spectateur, se trouvent un soldat et un prince des prêtres. La croix est posée sur un terrain en pente : deux bourreaux clouent les mains du Christ en frappant à coups redoublés. Au pied de la croix est assis un tailleur de pierres occupé à pratiquer dans le roc le trou destiné à recevoir la croix.

A droite du Christ, un bourreau assis sur le sol tire la

corde dont il a entouré les pieds du divin supplicié afin d'amener les extrémités du corps à la place assignée au clou. Plusieurs groupes se tiennent à l'arrière-plan. L'un des personnages, coiffé d'un turban, doit être Pilate. Plus haut, aux côtés de ce dernier, on remarque un assistant portant l'étrange couvre-chef sous lequel les traits de Jean-sans-Peur nous ont été transmis. A droite du Christ, on remarque un officier de justice à cheval, tout de vert habillé et tenant en main un bâton, insigne de sa fonction. Ses traits font songer, à s'y méprendre, à l'astucieux Louis XI, roi de France.

Cette page, d'une exécution minutieuse et où les réminiscences du costume abondent, se recommande par la finesse et la perfection des moindres détails.

L'encadrement, simulant une boiserie, renferme une statue de prophète; le bas de la page est occupé par une grisaille représentant les soldats tirant au sort les vêtements du Sauveur.

42. *Multiplication des pains.* Miniature formant cadre. Saint André présente à Jésus-Christ, accompagné de saint Pierre, de saint Jean et d'autres apôtres, un jeune enfant qui porte deux petits poissons dans son panier.

Derrière un coude du chemin, bordé d'arbres, s'épanche la masse confuse des israélites (1).

43. *Le Crucifiement.* Grâce aux planches I et II du présent travail, pas n'est besoin de décrire cette page, dont l'importance n'échappera pas au lecteur.

La miniature des Heures de Notre-Dame est ornée d'une

(1) Marc, VI, 33-34; Luc, IX, 10-17; Jean, VI, 1-15.

grisaille d'une exécution soignée. Joseph d'Arimathie, suivi de Nicodème, se présente devant Pilate pour obtenir l'autorisation de rendre à Jésus-Christ les honneurs de la sépulture. A gauche, dans une élégante boiserie, l'artiste a introduit un médaillon genre camée représentant une tête laurée. Plus bas, deux figures en grisaille apparaissent posées sur des piédouches.

44. *La Délivrance d'un démoniaque.* Miniature formant cadre. Un homme assis, à la physionomie bestiale, à moitié nu et ayant des entraves aux pieds, est assisté de deux hommes compâtissants; il implore la pitié de Jésus, qui vient d'arriver en compagnie de ses apôtres. Cette scène retrace un des principaux miracles de Jésus-Christ.

Un démoniaque du pays de Gérosa, qui vivait dans les tombeaux sans vêtements, criant et hurlant, brisant les fers dont on le chargeait et se meurtrissant avec des pierres, implora la commisération du Sauveur. Jésus-Christ, s'adressant à l'esprit impur, lui intima l'ordre de sortir : « Comment t'appelles-tu, lui dit-il? Je m'appelle légion, parce que nous sommes beaucoup (1). » Ayant délivré le démoniaque, il permit aux démons d'entrer dans un troupeau de pourceaux qui paissaient près de là; les démons, une fois entrés dans les pourceaux, se précipitèrent avec impétuosité dans le lac, où ils périrent étouffés.

45. *La Descente de croix.* Nicodème prend par la taille le corps inanimé de Jésus-Christ, tandis que Joseph d'Arimathie et un aide qui se trouvent sur des échelles appuyées contre la croix, soutiennent les bras de Jésus-Christ. Au

(1) Math., VIII, 28-34; Marc, VI, 1-20; Luc, VIII, 26-39.

premier plan, à gauche, Marie agenouillée tend les bras vers le corps de son fils. Saint Jean, Marie-Madeleine et Marie, mère de Cléophas, assistent à cette scène.

Le ciel est couvert des teintes orangées du soleil couchant; sous cette scène est peinte la *Piéta*. Marie assise devant la croix, les bras étendus; saint Jean est à ses côtés et les saintes femmes sont à genoux et contemplent le corps du divin crucifié. A gauche, Joseph d'Arimathie et Nicodème s'entretiennent avec animation.

46. *Parabole du semeur*. « Celui qui sème est allé semer son grain et une partie de la semence qu'il semait est tombée le long du chemin, où elle a été foulée aux pieds, et des oiseaux du ciel l'ont mangée. » Cette parabole, dont Jésus-Christ se servit pour montrer les résultats si divers de la prédication divine, a été rendue ici d'une manière très pittoresque. A gauche, un arbre; plus loin apparaît un semeur; des oiseaux gourmands s'empressent de piller le grain confié au sillon. La marge du côté droit est occupée par un chemin sablonneux qui monte en formant de nombreux zigzags.

47. *L'Ensevelissement*. Le tombeau est placé dans une excavation sous laquelle est établie une voûte dans le goût de la renaissance. Le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et Nicodème. A droite, on voit la Vierge Marie les mains croisées sur la poitrine; à ses côtés, saint Jean et deux saintes femmes, tandis que Marie-Madeleine est agenouillée, les coudes appuyés sur le tombeau. A gauche du spectateur, une sainte femme s'avance portant un vase de parfum. Sur le roc on remarque des arbres dépouillés de feuilles. L'horizon est encore enflammé des dernières ardeurs du soleil. Dans l'encadrement, qui simule une boiserie, on

remarque une figure de prophète qui indique du doigt le sujet qui vient d'être décrit. Dans la frise qui occupe la partie inférieure de la page, on voit les saintes femmes qui s'éloignent du sépulcre, lequel vient d'être fermé au moyen d'une grosse pierre.

48. *Parabole des ouvriers de la vigne.* « Le royaume du ciel est semblable à un père de famille qui sortit de grand matin afin de louer des ouvriers pour sa vigne; or, étant convenu avec les ouvriers d'un denier par jour, il les envoya à sa vigne. Le maître sortit à diverses reprises et envoya chaque fois des ouvriers rejoindre les premiers qu'il avait loués. »

La scène se passe dans un vignoble. Le maître, respectable propriétaire, coiffé d'une toque avec une enseigne et portant une houppelande fourrée sur laquelle brille un collier d'or, procède à la paie des ouvriers, qui s'approchent la tête découverte et portant en main leur bourdon. Le second plan est occupé par un coteau vinicole.

49. *La Messe en l'honneur de la Vierge.* Le célébrant est représenté au *mea culpa* du *confiteor*. Le diacre et le sous-diacre sont à genoux. L'ornement est fait d'un velours jaune frappé, mais dépourvu de toute broderie. Derrière les officiants est agenouillé le clerc en soutane et vêtu d'un long surplis. On remarque dans les stalles un homme de qualité, agenouillé, les mains jointes. Marie, tenant l'Enfant Jésus, apparaît au-dessus de l'autel dans une nue dorée. Sur l'autel sont posés deux chandeliers en laiton, peu élevés; le bassin en est crénelé, le pied pose sur trois petits lions accroupis. Le calice n'est couvert que de la patène, tandis que le missel est encore fermé. Au premier plan est peinte une dalle funé-

raire en pierre; l'effigie du défunt et l'inscription sont en laiton gravé. Une clôture en bois, surmontée d'un appareil d'éclairage, rappelle les objets similaires qui subsistent dans plusieurs de nos églises et en particulier à Bruges. L'église appartient au style roman. La miniature est décorée d'un riche encadrement architectonique, se détachant sur un fond laque et comportant plusieurs figurines. Au bas de la page est posé un cartouche soutenu par deux amours et vierge d'armoiries; elles ont probablement été enlevées afin de cacher la provenance véritable du manuscrit.

50. *Paysage* formant cadre. Un pavillon entouré en partie d'une eau vive, sur laquelle se promène un cygne, constitue apparemment une dépendance de quelque maison de campagne. Deux hommes s'entretiennent à l'ombre d'un arbre dont le pied est entouré d'un clayonnage, de manière à former un banc en gazon de forme circulaire. Un sentier en zigzag emplit la marge.

51. *Bethsabée au bain.* La femme d'Uri est assise sur un banc de pierre longeant une piscine alimentée par une fontaine. Elle n'a d'autre vêtement qu'une chemise, dont l'extrême transparence atténue à peine l'éclat des chairs; ses cheveux sont élégamment nattés; elle porte au cou un petit médaillon suspendu à une chainette d'or. Bethsabée reçoit, à ce moment, d'une femme une missive qui lui est adressée par David.

L'eau de la fontaine où se baigne Bethsabée est fournie par des cracheurs dont les bustes sont accolés à une élégante pyramide; sur la margelle du bassin est assis un charmant petit chien et, un peu plus loin, est posé un grand flacon en verre muni de deux anses.

Au second plan on aperçoit deux jeunes femmes en train de deviser devant une riche construction. A droite, au bout d'une vaste cour, se dresse un palais de grande allure, précédé d'un vaste perron, au pied duquel un page tient par la bride un mulet tout sellé pour le départ. Le messager auquel il est destiné vient de gravir les marches du perron pour recevoir les instructions que lui donne David d'une des fenêtres du rez-de-chaussée. Cet exprès doit partir pour le camp, où il doit transmettre l'ordre d'exposer Uri à une mort certaine.

L'arrière-plan est occupé par des constructions diverses. Quant à l'antique palais où se tient David, il a reçu une façade dans le goût de la renaissance.

La page qui vient d'être décrite se distingue par une extrême finesse et par le charme avec lequel les moindres détails sont interprétés. A première vue, on pourrait admettre, comme plusieurs auteurs l'ont supposé, que Gossart n'y était pas étranger. Un examen attentif établit que l'intervention directe de cet artiste n'est pas admissible. Simon Bening s'est borné tout au plus à copier une composition connue de Gossart ou de tout autre italianisant, mais il conserve sa personnalité dans l'ordonnance du paysage comme dans l'exécution des moindres détails.

52. *Combat de David et de Goliath.* Miniature formant cadre. Le jeune berger, brandissant sa fronde de la main droite et tenant son bâton de la main gauche, marche résolument vers le géant, recouvert d'une brillante armure dorée et portant au bras gauche un grand bouclier.

Goliath attend de pied ferme, le morgenstern à la main, son chétif adversaire.

Au second plan se trouvent deux arbres jaunis par le soleil d'automne; plus loin, on aperçoit David, qu'on essaie en vain d'armer. Plus avant, le fils de Jessé se fait présenter à Saül pour rencontrer Goliath en combat singulier. Détail curieux, les étendards qui flottent au-dessus de l'escorte du roi portent la croix de Bourgogne.

53. *Saints Côme et Damien.* La légende nous apprend qu'ils étaient frères jumeaux. « Ils naquirent dans la ville d'Égée d'une pieuse mère nommée Théodore et ils étudiaient la science de médecine, et ils recevaient une si grande grâce de Dieu qu'ils guérissaient toutes les maladies, non seulement des hommes mais aussi des bêtes, et ils exerçaient leur art pour l'honneur de Dieu, sans rien accepter. »

De temps immémorial, les deux frères sont invoqués par tous ceux qui pratiquent l'art de guérir, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par l'examen des sceaux et des insignes des médecins-chirurgiens.

L'artiste a perdu de vue la légende lorsqu'il nous représente les deux saints guérisseurs. Non seulement on ne découvre pas un air de famille sur les traits de nos graves docteurs, plongés dans quelque savant commentaire, mais il existe, au contraire, entre eux une notable différence d'âge. Saint Damien est loin d'avoir la verdeur de saint Côme, qui lit encore sans le secours de besicles dans un grand in-folio (1).

Le puits, avec son couronnement d'architecture, le jardin

---

(1) Pisellino, dans le tableau conservé au Louvre, a tenu compte de la légende. Côme et Damien, qui soignent un malade, paraissent du même âge, de la même taille, et ont la même physionomie. Voir une reproduction dans les *Caractéristiques des Saints* du Père Cahier.

entouré d'une clôture, la charmille, l'habitation et, au fond sur la montagne, un vieux château, forment un cadre charmant à cette peinture, dont notre ami M. Ernest Paulus a fait une excellente reproduction.

M. Edgar Baes a vu dans les saints docteurs deux bourgeois lisant et causant assis dans un jardin. « L'un est le médecin Georges Van Zelle. » J'ignore où M. Edgar Baes a pu faire cette découverte. Ce n'est, en tous cas, pas à la suite d'un rapprochement bien rigoureux. En effet, l'on est redevable à Van Orley d'un beau portrait de Van Zelle, conservé au Musée royal de peinture à Bruxelles, et rien dans la physionomie de ce dernier ne trahit la plus légère parenté avec l'un des deux personnages de la miniature. Je veux bien convenir que la présence des nimbes qui entourent leurs têtes n'empêche pas le moins du monde d'y voir deux bourgeois de Bruges fidèlement pourtraits.

54. *Le Martyre des saints Côme et Damien.* Miniature formant cadre. Le proconsul Lilias ayant appris quelle était la renommée des deux frères, les fit comparaître devant lui et demanda leur pays, quelle fortune ils avaient (1). « Nos noms sont Côme et Damien et nous avons trois autres frères, qui se nomment Antinus, Léonce et Eutrope; notre pays est l'Arabie; mais les chrétiens ne savent ce que c'est que la fortune. » Alors le juge commanda qu'ils amenassent leurs frères et qu'ils sacrifiassent ensemble aux idoles, mais ils refusèrent fermement de sacrifier. Alors il ordonna qu'ils fussent cruellement tourmentés aux pieds et aux mains. Et comme ils méprisaient les tourments, il commanda qu'ils

(1) Voir *La légende dorée.*

fussent liés d'une chaine et jetés à la mer, mais ils furent délivrés par un ange. Ils furent mis ensuite sur un chevalet, mais, protégés par un ange, ils sortirent sains et saufs de l'épreuve. Ils furent ramenés devant le juge. Et il fit mettre en prison les trois autres frères de Côme et de Damien. Il ordonna que Côme et Damien fussent lapidés par le peuple, mais les pierres retournèrent sur ceux qui les jetaient et blessèrent plusieurs assistants. Alors le juge fut rempli de fureur et il fit mettre les trois frères auprès de la croix et il commanda que Côme et Damien fussent percés à coups de flèches par quatre soldats; mais les flèches retournèrent en arrière et blessèrent bien des paysans, et elles ne firent aucun mal aux corps des saints martyrs. Quand le juge vit qu'il était vaincu en toutes choses, il fut troublé et fit couper la tête en même temps aux cinq frères. »

L'enlumineur a suivi ici une autre version, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par ce qui suit. Au surplus, il n'a eu en vue que le martyre de Côme et de Damien. Sur la miniature, les deux généreux confesseurs de la foi apparaissent sur un bûcher, les mains liées derrière le dos et attachés à un poteau. Les flammes épargnent les deux saints, mais elles rampent sur le sol aveuglant et brûlant les bourreaux et la foule, qui fuient éperdus. Des assistants sont renversés, d'autres essaient de se protéger contre le feu qui s'attache à leurs pas.

A l'arrière-plan, à droite, le persécuteur, à cheval, est entouré d'une suite nombreuse. Furieux d'être mis en échec, le proconsul ordonne qu'on décapite saints Côme et Damien. Déjà l'un d'eux a été frappé, le bourreau s'apprête à exécuter la seconde victime.

55. *Paysage* formant cadre. A gauche, l'eau s'échappe d'une fontaine établie à l'ombre de grands arbres pour aller se confondre avec un ruisseau où un héron se désaltère. Plus loin, un autre héron perche sur un quartier de rocher. A l'arrière-plan apparaît le clocher d'une agreste église.

Dans un grand O, commençant la prière composée par saint Augustin : « O Dulcissime Domine Jesu », est peinte une image à mi-corps représentant l'Ecce Homo.

56. *Paysage*. L'encadrement représente une clairière dans laquelle on aperçoit un chevreuil et un lapin.

Le rocher se dessine à l'arrière-plan surmonté d'un château qui disparaît dans les nuages.

Ici prend fin la description des miniatures des Heures de Notre-Dame, et nous n'eussions pas entrepris cette étude si elle ne pouvait servir, le cas échéant, à amener de nouvelles identifications.

*
* *

GEBETBUCH DE CHARLES V.

La connaissance du manuscrit précité nous a fait restituer à maître Simon, lors d'un séjour à Vienne, le bréviaire de Charles-Quint, restitution que M. Edgar Baes a faite d'ailleurs dans son travail paru dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (1889). Cette attribution n'est légitime qu'autant qu'elle repose sur le rapprochement du missel de Dixmude et des Heures de Notre-Dame. Avant la constatation de l'identité, marquée par les planches I et II, aucun livre d'Heures n'avait été rendu à l'atelier de Simon

THE NE
PUBLIC LIBR
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Pl. IV.

Sequuntur hore beate Marie virgi
nis ad usum Tornacentes :
Domine labia mea
aperies [redacted]t os
meum annuncia
bit laudem tuam :
[redacted]eus in ad
iutorium
meum intende :
Domine ad adiuuandum me fe

Ad nonam : [redacted]uc maria gra
tia plena dominus tecum : [redacted]
Deus in adiutori
um meum inten
de : Domine ad
adiuuandum me
festina [redacted]loria
patri et filio : et spi
ritui sancto [redacted]i
cut erat in principio et nunc et sem

Passio domini nostri Iesu christi secun
dum Iohannem :
Egressus est dominus
iesus cum discipulis
suis trans torrentem
cedron ubi erat ortus
in quem introiuit ipse
et discipuli eius. Scie
bat autem et iudas
qui tradebat eum locum : quia frequenter ie

Manuscrit 8840 (Bibliothèque royale)

Bening. Aujourd'hui la tâche est toute simplifiée. Il est, du reste, de notre devoir d'ajouter qu'au témoignage de feu M. Ruelens, la parenté du manuscrit de Vienne et celui de Bruxelles avait été constatée depuis longtemps par M. Weale.

Dans le bréviaire de Vienne, il y a des inégalités d'exécution qui décèlent plusieurs mains. Le paysage y est, en général, d'une grande finesse; il va de soi qu'on rencontre des réminiscences du Grimani et des pages identiques à celles qui sont renfermées dans les Heures de Notre-Dame, telle que la Trahison de Judas.

Pour nous, le manuscrit est inférieur à celui de Bruxelles, bien qu'il sorte d'un même atelier. Rien n'établit, du reste, qu'il ait été exécuté sous la direction de G. Horebout, comme l'affirme M. Baes. Pour le moment, personne n'est en droit d'invoquer le maître gantois, attendu que son œuvre est inconnue. Le jugement de M. Baes est trop sévère. « Il (le manuscrit) est nul d'arrangement, symétrique, peu artistique, et les figures tiennent de l'imagerie. Seulement, les tons étant faits par le maître, conservent le caractère de l'atelier. »

Convenons que le manuscrit n'est pas ce qui sortit de meilleur de l'atelier de Bening, mais qu'il lui appartient bien.

LIVRE D'HEURES TOURNAISIEN.

La bibliothèque de Bourgogne possède un manuscrit coté sous le n° 8840 que je n'hésiterai pas à placer à côté du Hennessy pour le dessin, le style et la couleur. Apparemment, les enluminures qui le décorent appartiennent aux

mêmes maîtres que celles du manuscrit précité; la seule différence que l'on puisse y relever consiste dans la dimension de ces ravissantes images qui n'ont que 9 centimètres carrés. Hommes de goût, ces habiles imagiers ont tenu compte de l'espace restreint qui leur était laissé en s'ingéniant à faire des scènes complètes et sans confusion. Je signalerai, en particulier, Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, où il y a un effet de nuit des mieux réussis; David implorant la miséricorde divine; Jésus-Christ, dépouillé de ses habits, attendant sur une pierre que les bourreaux aient fini leurs sinistres préparatifs, et enfin l'image si curieuse de sainte Anne.

Il ne sera pas sans intérêt de relever maintenant les rapprochements que l'étude de ce manuscrit nous a permis de faire avec le Hennessy. Tout d'abord il me faut signaler ces carnations sanguinolentes communes aux deux œuvres, et qu'on retrouvera plus loin dans un triptyque important qui faisait naguère encore partie de la collection de M. Stein, à Paris. Dans la miniature qui précède le crucifiement, nous voyons Notre-Seigneur dépouillé de ses habits, les mains liées, le corps en plaies, attendant, assis sur une pierre du Golgotha, le sacrifice suprême; deux bourreaux, munis de grandes tarières, pratiquent dans le bois de la croix les trous destinés à recevoir les clous. A la miniature suivante, Jésus-Christ est déjà attaché à la croix par les mains. Un des bourreaux a noué une corde aux pieds du Christ et, étendu lui-même par terre, il s'efforce d'amener, en appuyant du poids de tout son corps sur la corde, les pieds à la place du clou. Ce détail qui initie si bien à l'idée que l'artiste s'était faite de la passion, nous la retouvons dans

la même scène du livre d'Heures de Hennessy. Il n'a pas été répété textuellement, mais au fond la composition est la même ou plutôt elles sont sorties toutes deux de la même imagination. Il importe encore d'indiquer un autre point de rapprochement que l'on constate dans la miniature représentant l'Immaculée Conception de Marie; nous voyons dans le livre d'Heures tournaisien sainte Anne assise; sur son sein apparait, dans une gloire brillante, Marie sous la forme d'une enfant; sainte Anne a posé l'index entre les feuillets du livre placé sur ses genoux, sa main s'appuie sur sa poitrine; de chaque côté, un petit ange retient une courtine verte attachée à une galerie de même couleur. Ce sujet existe, quant à sainte Anne, exactement sous la même forme dans le bréviaire Grimani; les deux petits anges, nous les revoyons dans le même manuscrit au couronnement de la Vierge, pl. 81, où ils remplissent le même office. Dans le manuscrit de saint Marc, l'artiste a placé Salomon et David aux côtés de sainte Anne.

Le vélin de ce manuscrit est d'une grande finesse. Le texte en écriture courante est fort soigné; chaque ligne est soulignée avec de l'encre carmin pâle.

Le livre de Tournai, à l'encontre de ceux de la même époque, a un grand cachet de simplicité : il n'a pour toute ornementation que quinze miniatures de 9 centimètres carrés, placées dans des cadres imitation de boiserie en partie dorée. Ces images se distinguent surtout par leur composition ingénieuse et l'extrême finesse du travail.

Les enlumineurs qui ont décoré ce manuscrit ont relevé les draperies et les différents accessoires des scènes de légers rehauts d'or.

Dans le calendrier, nous trouvons les noms des saints invoqués dans le nord de la France et, en particulier, dans le Tournaisis : Saint-Vincent, Saint-Amand et Saint-Vaast, Saint-Éloi, Saint-Nicaise, Saint-Donat et Saint-Thomas de Cantorbéry. Ce livre a dû être exécuté pour un Tournaisien, ainsi qu'on le voit par le titre suivant : *Sequuntur hore beate Marie Virginis ad usum Tornacentes* (sic).

Folio 13. Passio Domini nostri Jesus-Christi secundum Johannem.

La première miniature nous représente Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, à genoux, les mains jointes. L'ange apparait au-dessus de lui tenant le calice. Au premier plan sont étendus les trois apôtres plongés dans un profond sommeil. Pierre dort la main sur son épée, tandis que sa tête repose sur sa main.

Le paysage se distingue par une finesse et une exactitude peu communes.

Folio 21. Initium sancti evangelii secundun Johannem.

Saint Jean, vêtu de rouge, dans l'île de Pathmos, assis au pied d'un arbre, est tout entier à la rédaction de l'Apocalypse; il tient en main un encrier. Dans un fond légèrement bleuâtre, on aperçoit des navires et le rivage; tout cet ensemble est fort bien rendu.

Folio 23. *Sequuntur hore de sancte* (sic) *Crucis ad matutinas.* Jésus-Christ, attaché à la colonne du prétoire, est flagellé par quatre bourreaux à la figure brutale; deux sont armés de verges et deux de fouets. Le sang coule en abondance des plaies du Sauveur. Les regards de Jésus semblent rencontrer ceux du lecteur.

Folio 27. *Sequuntur hore beate Marie*, etc. Image de sainte Anne qui a été décrite plus haut.

Folio 34. *Ad laudes*... 5° L'Annonciation. L'ange Gabriel, tenant un sceptre de la main gauche, montre le ciel; la sainte Vierge, les mains jointes, la tête baissée, écoute le message divin. Dans une gloire circulaire d'où s'échappent de nombreux rayons, plane le saint Esprit, sous la forme d'une colombe.

Folio 40. *Ad primam*... 6° La Nativité. La sainte Vierge, les mains jointes, est en adoration devant l'Enfant Jésus, figuré ici avec une taille d'une petitesse extrême, étendu sur la paille et entouré d'une gloire; deux petits anges en surplis blanc prennent part à l'adoration de la sainte mère. Derrière ce groupe, saint Joseph nimbé, les mains jointes, a les dehors d'un brave ouvrier. On aurait peine à retrouver en lui le descendant de David. Le bœuf et l'âne traditionnels ont été placés derrière Marie.

Folio 43. *Ad tertiam*. 7° La Circoncision. Cette scène est conforme à la représentation ordinaire au moyen âge. Saint Joseph et la sainte Vierge, le prêtre et une jeune femme composent l'assistance; les courtines sont toutes de vert émeraude.

Folio 46. *Ad sextam*. 8° Jésus-Christ, l'homme de douleur, la tête couronnée d'épines, les mains liées et tenant le roseau, la figure et la poitrine couvertes de sang, se détache d'un fond formé de nuages. Des rayons d'or entourent sa tête.

Folio 49. *Ad nonam*. 9° Jésus-Christ, couronné d'épines, tombe; un des bourreaux le pousse du pied et lui enfonce dans le dos le bout de son bâton. Un autre le tire par la corde qui lui ceint les reins et se dispose à le frapper.

Folio 51. *Ad vesperam.* 10° Jésus-Christ, le corps sanguinolent, est assis sur une pierre; deux bourreaux forent la croix où le Sauveur va être attaché.

Folio 55. *Ad completorium.* 11° Jésus-Christ étendu sur la croix. Un bourreau fixe les mains du Sauveur au gibet d'infamie; à droite de ce groupe, deux soldats; l'un tient une hallebarde.

Folio 59. *Incipiunt septem psalmi penitentiales. Domine ne in furore...* David, vêtu d'un manteau de pourpre avec un camail d'hermine; les manches de sa tunique sont bleu-violet; il ouvre les bras et tient les yeux levés vers le ciel. Une tache dorée presque imperceptible indique que Dieu va apparaître. La harpe se trouve à côté du roi-prophète, dont la figure n'est pas dépourvue de distinction.

Folio 79. *Sequuntur vigiliæ mortuorum ad vesperas.* Un catafalque, couvert d'un drap noir, est entouré de personnages en capuchon de deuil; ceux-ci sont placés de telle sorte qu'aucune figure n'est visible; aux deux extrémités du catafalque se trouve placé un chandelier.

Folio 106. *La Messe de saint Grégoire.* Le Pape, vu du dos, les bras légèrement ouverts, voit devant lui l'Homme des douleurs; autour de Jésus-Christ apparaissent des têtes de juifs et la représentation des instruments de la passion.

Folio 114. Enluminure cintrée. Sainte Brigitte de Suède, en vêtements gris et portant un voile noir, est agenouillée devant Jésus-Christ attaché à la croix; près d'elle se trouve un chapeau de pèlerin, allusion au voyage qu'elle fit en Terre-Sainte.

Folio 121. *Stabat Mater. Une mater dolorosa.* Marie est représentée assise, la tête baissée, les mains jointes, dans

l'attitude d'un profond recueillement; sa tête est entourée d'un nimbe circulaire. L'artiste a placé derrière sa tête les glaives symbolisant sa douleur.

Prière à l'ange gardien. Un ange en tunique bleue à mi-corps, portant une étole rouge, aux ailes vertes et rouges, montre le ciel. Il y a beaucoup de naïveté et de grâce dans cette figure.

Folio 127. Un grand *B* rustique s'enlevant sur un fond laque.

*
* *

Quelle date faut-il assigner au manuscrit 8840? Autant qu'on en peut juger d'après le texte, il ne remonterait qu'à la fin du xve siècle. En effet, on remarque, en parcourant diverses prières, que le pape Boniface VIII (1484-1494) accorda certaines indulgences à la demande d'une reine d'Espagne. Mais rien ne s'oppose à ce qu'un manuscrit de la fin du xve siècle ait été intégralement recopié quinze ou vingt ans plus tard. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par les faits : certaines compositions renfermées dans ce manuscrit sortent des mains qui ont travaillé au livre de Hennessy : il est donc du xvie siècle.

LA VIERGE ASSISTANT A UN CONCERT DONNÉ PAR LES ANGES.

Cette miniature, qui appartient à M. A. Balat, architecte du Roi, est une des plus considérables qui existent sur vélin. Bien qu'elle nous soit parvenue dans un état imparfait de conservation (1), elle n'en constitue pas moins un des

(1) Un barbare a jugé à propos de vernir cette ravissante miniature, pour la faire passer pour une peinture à l'huile.

monuments les plus intéressants de l'enluminure flamande, tant pour la finesse de l'exécution que pour l'extraordinaire richesse des détails.

La Vierge, la tête entourée d'un grand nimbe de tulle doré, nous apparaît vêtue d'une robe bleue, les épaules couvertes d'un manteau de même couleur; elle est assise sur un banc de briques recouvert d'un moelleux coussin de gazon. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui va saisir une grosse pomme que tient sa mère. A la droite de Marie se trouvent trois anges occupés à chanter; à sa gauche trois anges écoutent avec attention les chants de leurs célestes compagnons; le luth, la lyre et la flûte restent muets dans leurs mains.

La tête de la Vierge manque peut-être de distinction, mais l'artiste a su lui imprimer un sentiment de profond recueillement. Sous les pieds de Marie s'étale une pelouse où l'iris et le lys se balancent au milieu de mille fleurettes. Tout en haut apparaît, sous une forme à peine perceptible, le Père Éternel dans un nuage d'or, la main levée dans l'attitude de la bénédiction, et tenant le globe de la main gauche. Des rayons lumineux viennent se perdre dans la direction de la Vierge.

Derrière cette scène s'étend un paysage d'une incroyable variété. L'artiste a agencé plusieurs motifs dont chacun eût suffi à constituer un excellent paysage.

A droite du spectateur, un arbre de fort belle apparence accroche ses racines à un monticule. A gauche, sur le coude de la route qui va en montant, s'élève un hêtre au feuillage délicatement indiqué. On aperçoit au plan suivant, dans l'eau vive d'un ruisseau, des cygnes et des canards; sur le

côté, une paysanne, le panier sur la tête, s'engage sur un pont rustique menant à une métairie, dans les abords de laquelle se trouvent divers personnages et... le chien du logis.

Des tilleuls et des saules dérobent aux yeux la route qui passe derrière l'habitation. A gauche se dessine un bouquet d'arbres. Un chariot couvert de toile blanche et traîné par deux chevaux, s'ébranle lentement sur une route qui longe un rocher en surplomb. En contrebas de cette masse, l'artiste nous montre des cerfs dans un frais pacage entouré d'une ceinture d'arbres d'essences diverses. De l'autre côté s'étale une riche prairie où le gros bétail abonde. Une rivière couverte de barques la sépare d'une cité importante entourée de remparts; on découvre une cathédrale dont les tours jumelles rappellent celles de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.

L'horizon est fermé par des montagnes aux cimes bleuâtres qui s'enveloppent dans un voile de nuages doucement rosés.

Sur un fond jaunâtre fouetté d'or et compris entre un double encadrement mouluré, l'artiste a jeté ces fleurs si chères aux enlumineurs flamands.

MANUSCRIT 24098 DU BRITISH MUSEUM.

Ce manuscrit fut acquis, le 13 avril 1861, de M. le baron de Pöllnis, au château de Babenwohl, près de Brégenz.

L'œuvre, qui ne comprend plus que trente feuillets enluminés, sort apparemment de l'atelier de Simon Bening. Dans l'ordre des dates, je crois devoir placer ce manuscrit après le *Gebetbuch* de Charles-Quint et avant les Heures de Notre-Dame.

Le manuscrit du British Museum, bien que de facture inégale, est du plus haut intérêt, tant pour l'histoire de l'enluminure que pour l'étude des mœurs du commencement du XVIe siècle. Plusieurs pages, entre autres celle du *Tournoi*, ne le cèdent ni en finesse ni en charme aux divers sujets qui décorent les Heures de Notre-Dame. *L'essai du vin*, la *Fontaine d'amour*, la *Danse à la torche*, pourraient être également intercalés dans le manuscrit précité, sans y causer le moindre disparate. Déjà au Congrès de la fédération des sociétés archéologiques tenu à Namur au mois d'août 1886, je n'hésitai pas à restituer le manuscrit à l'auteur des Heures de Notre-Dame, et l'examen que j'en ai fait depuis lors m'a confirmé dans ma manière de voir.

Il ne sera pas hors de propos d'analyser rapidement le manuscrit si riche en données de tous genres. Le Jardin des Oliviers est presque identique au sujet similaire des Heures de Notre-Dame, mais la *Cène* qui se trouve dans le sujet principal, est peinte d'après des données traditionnelles. C'est assez dire qu'elle n'a aucun point de commun avec la *Cène* de Léonard de Vinci. L'exécution laisse même beaucoup à désirer.

L'office de la Vierge, au folio 3, débute par un grand D; à la partie inférieure de l'encadrement on aperçoit Esther aux pieds d'Assuérus. Le décor des folios 5, 7, 9, 11, 15, 22 et 27 est exécuté à peu près dans les mêmes conditions. Ce sont invariablement des imitations de boiseries avec des grisailles reproduisant des faits de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Le Crucifiement, folio 10, est traité dans le même goût que le sujet similaire des Heures de Notre-Dame; on y recon-

nait tous les procédés de Simon Bening ; mais cette peinture ne réunit pas les qualités du missel de Dixmude, où l'artiste s'est manifestement inspiré de Gérard David.

Mentionnons en passant l'Ensevelissement du Christ et le sujet accessoire qui l'accompagne, les saintes femmes revenant du saint sépulcre.

Au folio 19, l'artiste nous ouvre un intérieur paysan ; une mère allaite son enfant, le père fend du bois pour alimenter le feu, car l'hiver règne, et au dehors tout disparaît sous un voile de neige.

La promenade sur les canaux intérieurs de la cité brugeoise est traitée à peu près dans les mêmes conditions que celle dont il a été question plus haut; au bas de la page on voit des enfants qui s'évertuent à abattre le papegai à coups de flèches, tandis qu'un de leurs compagnons de jeu s'en va tranquillement à échasses. — La fenaison : un seigneur à cheval, accompagné de deux fauconniers, se rend à la campagne pour y inspecter l'enlèvement et la rentrée des foins. Dans les Heures de Notre-Dame, l'artiste a traité le même sujet, mais il y a un personnage en moins. Au bas de la page est représentée une chasse aux papillons : des enfants se servent, dans leur poursuite, de leurs chapeaux en guise de filets. La miniature du folio 25 est identique, à d'infimes détails près, au repos des moissonneurs des Heures de Notre-Dame.

La scène du hersage, que l'on rencontre plus loin, mérite une mention spéciale pour le charme tout particulier avec lequel le paysage est rendu. Rarement le maître, car ici son concours n'est pas contestable, a réussi à mettre autant de sentiment et d'habileté dans l'exécution des arbres, dont le

détail doit être étudié à la loupe. Cependant l'impression d'ensemble ne souffre nullement des raffinements d'un pinceau qui se plait à jouer avec les infiniment petits. Le groupe du paysan conduisant les chevaux se trouve ici au tout premier plan. L'encadrement consiste en grotesques, et le sujet de la partie inférieure nous montre des enfants jouant aux billes et un autre monté sur des échasses.

Citons encore la *Danse à la torche*. Contrairement à l'ancien proverbe, qui veut qu'on ne danse qu'après avoir mangé, la fête se passe ici pendant le repas du soir. Au premier plan, un cavalier conduit sa dame par la main droite, tandis qu'il tient de l'autre main sa torche, la flamme en bas. Des joueurs de fifre et de tambourin accompagnent le pas, auquel assistent plusieurs personnages, dont deux tiennent également une torche en main.

La dame, sous les yeux de laquelle l'inévitable fol agite sa marotte, est vêtue d'une riche jupe de velours rouge. Le cavalier porte une toque ombragée d'une longue plume; à la ceinture de son corselet est passé un poignard. De ses épaules tombent des flots de rubans. Tous les personnages de ce groupe, sans oublier le fol, sont revêtus d'un costume en soie bleu clair. Au fond de la salle, le maître de céans est assis à une table richement fournie; il lève sa coupe pour boire; derrière sa haute chaière pétille un feu vif et clair.

Debout, aux côtés de l'amphitryon, se tiennent deux personnages; ils portent la main à leur toque. Pendant ce temps deux curieux se sont glissés dans l'entrebâillement de la porte à gauche. De l'autre porte débouche un serviteur, un plat en mains; un autre serviteur veille sur le buffet.

Tout serait à citer dans cette curieuse et fidèle image : la

draperie qui décore le manteau de la cheminée, le tambour de la porte avec son élégant crêtage, les ustensiles de table et ces mille et un riens qui donnent à un si haut degré l'illusion d'une scène réelle prise sur le vif.

Le premier vin. Les vendanges battent leur plein. L'occupant d'un vignoble reçoit le bailli, qui, muni de la verge noueuse, insigne de ses fonctions, vient percevoir le droit du seigneur au premier vin; il lui offre, en présence de la dame de céans, une coupe remplie de vin. Près d'eux se tient un domestique, un pot en main, s'apprêtant à verser. Un autre serviteur va remplir son pichet au tonneau enguirlandé de pampre. Plus loin, un ouvrier entonne à plein broc; à côté de lui, son compagnon cloue un fût; et du pressoir, actionné par deux ouvriers robustes, s'échappe à flot le jus des grappes vermeilles. Dans le fond de la cour attenante à l'habitation arrive, du coteau d'en face, un vendangeur pliant sous le poids de sa hotte (1).

J. DESTRÉE.

(*A continuer.*)

---

(1) Il s'agit sans doute ici du vinage défini comme suit par Littré : Droit seigneurial qui se prenait en divers lieux sur le vin, à bord de cuve, c'est-à-dire avant qu'il fût tiré, et qui tenait lieu de censive.

MARCHIENNE-AU-PONT ET LA SAMBRE

A L'ÉPOQUE ROMAINE

CIMETIÈRE BELGO-ROMAIN

PAR

D.-A. VAN BASTELAER

GÉNÉRALITÉS.

MARCHIENNE-AU-PONT BELGO-ROMAIN.

En juin 1879, lors de la construction de l'hôtel de ville de Marchienne-au-Pont et du marché couvert qui en forme les caves et s'ouvre sur la rive droite de la Sambre, les ouvriers, défonçant le terrain qui avait servi de cour ou de jardin aux bâtiments primitifs qu'ils avaient démolis pour leur besogne, rencontrèrent des vases en terre et divers autres objets. Les membres de l'administration communale, au rebours de ce que l'on a fait si souvent dans diverses circonstances analogues, eurent le bon esprit d'appeler l'attention des hommes compétents, et M. le bourgmestre écrivit à M. le président de la Société archéologique de Charleroi, qui s'empressa de se rendre sur les lieux.

Il s'agissait de tombes belgo-romaines. Plusieurs sépultures avaient été fouillées et avaient produit bon nombre de vases entiers qui furent soigneusement recueillis.

Évidemment ces vases ne sont qu'une mince portion de ce qui a été découvert, car il s'agit certainement d'un vrai cimetière dont la plus grande partie a été dilapidée pendant la construction des bâtisses élevées primitivement sur le terrain, antérieurement au marché couvert.

On se souvient de tessons d'urnes trouvés dans les propriétés voisines jusqu'à la muraille qui entoure l'église, et l'on a la conviction, nous fût-il dit par les anciens de la commune, que le premier cimetière de la paroisse empiétait sur l'antique cimetière romain.

L'on a aussi de ce côté, dit-on, rencontré des traces d'anciens remparts ou château-fort dominant la rivière et se reliant à l'antique manoir, aujourd'hui à la famille De Cartier.

Disons tout de suite que les objets sauvés ont été, en vertu d'une sage mesure, envoyés par l'Administration communale au Musée de Charleroi, où ils reposent en sûreté. Nous en donnerons plus loin la liste et la description.

Entrons d'abord dans quelques considérations sur la valeur et la signification de la trouvaille au point de vue archéologique et historique local.

Que prouve la découverte de ce cimetière? Une chose surtout, c'est que le territoire de Marchienne-au-Pont était habité dès l'époque romaine, au commencement de l'ère chrétienne et fort anciennement fortifié.

Une autre trouvaille, faite antérieurement dans la commune, avait déjà prouvé la même chose; c'est la découverte de fondations et de débris romains lors des travaux de

terrassements faits pour l'abattoir communal. Cette découverte, constatée par M. l'ingénieur Max. Motte, indiquait l'emplacement d'une villa belgo-romaine.

Ce qui précède implique-t-il que le nom de Marchienne (*Marcinae* ou *Marcianae*) fût connu à l'époque romaine? Nous ne le savons pas et ne pouvons le savoir. Il n'est pas impossible que la tradition, prêtant une origine romaine au mot *Marcianae*, — et à *Marcinellae*, dimunitif du premier nom dérivé, attribué à un moment donné, à une localité démembrée de la commune-mère, — soit de l'histoire. Nous ne pouvons élucider ces faits (1). Toujours est-il que les Romains ont habité Marchienne et Marcinelle. Sur cette dernière commune fut trouvé une tombe ou tumulus romain fort important (2).

LA SAMBRE DANS LES TEMPS ANCIENS.

Du reste, il n'y a en cela rien de bien étonnant. Nous savons que les bords de la Sambre étaient parcourus et habités par les Romains, et les villages qui la bordent ont tous, pour ainsi dire, fourni des restes de substructions fort anciennes : forteresses, habitations, cimetières, etc. Un chemin antique suivait cette rivière et nous en retrouvons la trace depuis la source jusqu'à l'embouchure à Namur.

Nous ne devons pas ici rappeler toutes les découvertes antiques romaines et franques faites sur les hauteurs qui bordent la Sambre; mais, sans trop nous attarder, nous

---

(1) Voy. *Les pagi de la Belgique*, par M. Ch. Piot.

(2) Voy. *Docum. et rapp. de la Soc. archéol. de Charleroi*, t. I, p. 11, et t. VIII, p. 126.

pouvons dire un mot du chemin antique qui la longeait.

Les communes les plus riches en découvertes de l'époque sont : Fontaine-Valmont, Hantes-Wiheries, Montignies-Saint-Christophe et leurs abords, etc. Or, si, arrêté aux *Castellains*, immense station romaine de Fontaine, l'archéologue parcourt des yeux les crêtes qui se prolongent au loin vers l'Ouest, vers le Sud et vers l'Est, il peut découvrir, sur tous les points, des champs où la Société archéologique de Charleroi a fouillé des cimetières francs ou romains, des villas antiques, etc. S'il s'attache à relever ces ruines, à ressusciter ces morts, il peut se figurer, non sans émotion, cette population dense qui, dans l'antiquité, habitait les nombreuses constructions dont cette contrée était couverte et qui s'occupait sans doute beaucoup, comme aujourd'hui, de la culture de ces terres fertiles.

Une voie principale qui parcourt ces hauteurs est le *Vieux chemin de Thuin à Maubeuge;* nommé ainsi par les habitants voisins, il forme une partie du chemin qui, à l'époque romaine, suivait la Sambre. C'était une voie importante qui venait de Maubeuge et de Jeumont, à Erquelinnes, Solre-sur-Sambre (*La Neuville*), où un embranchement passait la rivière à gué. Toutefois, notre chemin se continuait sur la rive gauche, vers Merbes-le-Château. (*Bouverie*, dénomination éminemment romaine, où il y aurait lieu de faire des recherches). Il passait la Sambre sur le territoire de la Buissière (vers *Goy*) par un autre gué servant en même temps à un autre chemin antique, dit *Vieux chemin de Beaumont à Binche;* il se continuait sur le haut de la Buissière, passant auprès du château de Montellano, en face de la ferme *Henrival*, à Fontaine-Haute, non loin

des *Castellains*, à la ferme de la *Bouverie*, à *Saint-Lambert* (Fontaine), à *Hombois* (Fontaine), où il croise le chemin qui va de Leers à *Sart-Allard* (Fontaine), descend à Fontaine-Basse, où il passe le gué qui existait sous l'église, et se dirige sur Sars-la-Buissière, puis vers Strée (grand cimetière antique des *Mâcaux*), et retrouve la grande chaussée romaine de Trèves à Bavay, dite *la Havette*. Il traverse alors une pointe de terre de Ragnées (au lieu dit *le Gibet*); à l'état de chemin de hautes berges, il passe au lieu dit *le Pommerœuil* et au lieu dit *la Minière*, il devient un sentier et va croiser le chemin de *Grigniard*, autre voie antique; s'élargit et arrive à Biercée par une partie du *Bois de Villers*, aujourd'hui dérodé et bâti, traverse, vers la septième barrière, la route moderne de Lobbes à Beaumont, et, à l'état de sentier rocailleux, arrive à Thuin (*Tuinum*, *Fiscus Landelini*) par le lieu dit *la Pierraille*.

Il descend vers la Sambre, se perd à la Ville-Basse, mais on le retrouve longeant la rive gauche et allant jusqu'à Landelies. Il y avait donc un gué ou même deux gués dans cette commune. Du reste, les gués étaient fort nombreux sur cette rivière assez large, mais marécageuse et fort peu profonde à cette époque, comme nous en dirons un mot plus loin en parlant de la navigation de la Sambre dans l'antiquité.

Notre chemin arrivait sans doute ainsi à Marchienne, après avoir passé de nouveau la Sambre, car nous le retrouvons à Marcinelle, vers les hauteurs du *Tombois* (cimetière franc). Il traversait la Sambre en aval de Charleroi et longeait la rive gauche jusqu'à l'entrée de Couillet, où il passait un nouveau gué, traversait ce village (*Fiestaux* et *Blanche-*

Borne) et l'on en retrouve la trace à Châtelet, *Place du Péron*. Il va ensuite à Pont-de-Loup et Farciennes et entre dans la province de Namur.

Avons-nous besoin de dire qu'en citant les noms modernes pour points de repère, nous n'avons nullement voulu donner ces noms comme ayant une origine romaine. Quantité de localités, habitées dès la plus haute antiquité, n'ont pas conservé dans leur dénomination le moindre souvenir ancien.

Nous avons simplement voulu préciser le passage d'un chemin antique par des endroits que nous désignons par les noms de la géographie moderne.

***

Les voyageurs pouvaient donc suivre la Sambre et passer à Marchienne, localité habitée à cette époque; mais la Sambre elle-même était-elle parcourue par des bateaux et Marchienne en gagnait-elle d'autant plus d'importance? Question fort difficile à décider. Voici tout ce que l'on peut en dire :

Il y avait à l'époque romaine une flotte de la Sambre, *Classis Sambrica*, faisant partie de l'armée d'occupation dans la Gaule. Cette flotille existait encore au IVe siècle, car les auteurs nous font connaître qu'à cette époque le *préfet* de cette flotille résidait à *Quartes* ou *Hargnies*, aux sources de la Sambre vers Maubeuge (1).

Nous n'avons pas à nous occuper ici de cette flotte pour rechercher ce qu'elle était ou ce qu'elle devait être, mais

(1) Voy. la *Notitia dignitatum imperii*, etc., chap. LXXXVII.

nous avons cependant à ajouter quelques réflexions relativement à la navigation sambrienne antique.

De quelle sorte de bateaux cette flotte était-elle composée, et surtout comment ces bateaux naviguaient-ils? Question fort ardue et que l'on ne sait trop comment résoudre.

La Sambre, à cette époque, comme du reste la plupart des rivières peu importantes, n'avait pas de lit bien creusé et bien délimité. L'eau couvrait la vallée, peu profonde mais fort large, s'étendant entre les deux côtes, disposées ici en pente douce et là en rochers abrupts.

César, en décrivant son combat contre les Nerviens, nous dépeint la Sambre comme un cours d'eau très large (1). Il parle même de deux cents pas d'une côte à l'autre (2) et ayant pour profondeur environ trois pieds (3). Évidemment une partie de la vallée était un simple marécage, beaucoup moins profond. Cela est tellement vrai que pendant la bataille les troupes romaines et gauloises passent et repassent la rivière tout en combattant (4).

Une chose évidente c'est que les bateaux, pour naviguer sur pareil cours d'eau, devaient être singulièrement plats et ressembler beaucoup à de simples et étroits radeaux. Encore ne faut-il pas perdre de vue que la description, empruntée

---

(1) « Ausos esse (Nervios) transire latissimum flumen. » *Bel. Gal.*, II, 27.

Flumen est un simple cours d'eau. On a eu tort de le traduire quelquefois par le mot *fleuve* en discutant le combat de César contre les Nerviens.

(2) « Ab eo flumine pari acclivitate collis nascebatur, adversus hunc et contrarius passus circiter ducentes. » *Ibid.*, II, 23.

(3) « Fluminis erat altitudo pedum circiter trium. » *Ibid.*, II, 18.

(4) « Equites nostri (Romani) cum funditoribus sagittariisque flumen transgressi. » *Ibid*, II, 19.

« (Attrebates) ipsi transire flumen non dubitaverunt. » *Ibid.*, II, 23.

ci-devant à CÉSAR, est relative à la Sambre au milieu de son cours et non vers sa source.

C'était une rivière guéable dans toute sa longueur et les passages que la tradition indique spécialement comme des gués et qui servaient aux chemins dont nous avons parlé, étaient sans doute des passages presque à pied sec, praticables à tout venant et à tout passant.

Dans ces conditions, il est impossible de se figurer quelle sorte de navigation était possible. Toutefois, pour tâcher d'en donner une idée hypothétique, nous allons dire en quelques mots ce que cette navigation fut au moyen âge jusqu'au XVe siècle.

La Sambre de CÉSAR ne pouvait suffire à d'autre transport qu'à celui de *barquettes* et de *batelets*, et encore ! Cependant peu à peu l'on améliora certains points, l'on déblaya certaines parties. Sur d'autres passages on concentra le courant. Mais la rivière, quoique de peu de pente, manquait le plus souvent d'eau; aussi s'efforça-t-on d'obvier à ce désagrément au moyen d'espèces d'écluses de la forme la plus primitive, nommées *trous* (1). C'était l'écluse sans chambre.

L'appareil se composait simplement d'une large vanne glissant dans des coulisses et se soulevant au moyen d'une longue pièce de bois, au bout de laquelle elle était attachée et qui lui servait ainsi de levier. C'était d'une bien grande simplicité. Les bateaux passaient au *trou* laissé par la vanne, qui elle-même était tournée de côté pour ne mettre aucun obstacle au passage.

---

(1) L'une de ces écluses a donné son nom au hameau du *Trou d'Aulne*. Une autre, à Farciennes, a laissé à une prairie la dénomination de *sous le trou*.

Les bateaux employés étaient de simples pontons en miniature nommés *naucles* et chargeant seulement quelques tonnes. Souvent ils touchaient le fond et on les trainait sur le gravier.

Il était alors nécessaire de barrer le trou que l'on voulait passer pour laisser accumuler l'eau en amont et obtenir un niveau capable de soutenir les bateaux qu'emportait ensuite le courant formé quand l'on ouvrait la vanne. Il fallait recommencer la même opération au passage de chaque trou pour descendre la rivière.

De cette façon, plusieurs bateaux voyageaient de conserve, ou *en rame*, demandant d'avance les *aiwées*, c'est-à-dire les retenues d'eau successives, et passaient les divers trous, en même temps que les eaux descendaient.

Pour remonter la rivière, le travail devenait beaucoup plus difficile et l'on profitait de l'*aiwée* pour repasser vers l'amont d'un trou à l'autre à force de chevaux. C'est alors surtout que le bateau était souvent trainé sur le gravier, car le niveau permettait difficilement de remonter d'un trou à un autre.

On sait que les écluses les plus simples, c'est-à-dire à une seule porte, ne furent inventées qu'en 1480, qu'elles ne différaient guère des trous que nous venons de décrire (1), mais qu'elles exigeaient de forts cours d'eau. La première *batte* ou *déversoir* fut construite sur la Sambre à Charleroi en 1696 (2).

---

(1) Voir, à propos de la navigation ancienne sur la Sambre, la *Collection des actes de franchises de privilèges et d'octrois, etc., de Charleroi*, par D.-A. Van Bastelaer, Ier fascicule, pp. 20 et 37; IIe fascicule, p. 117; IIIe fascicule, pp. 12, 31 et suiv., et Ve fascicule, pp. 37 et 54.

(2) Voir, *ibid.*, VIe fascicule, p. 86.

CATALOGUE DES OBJETS TROUVÉS AU CIMETIÈRE BELGO-ROMAIN ET DÉPOSÉS AU MUSÉE DE CHARLEROI.

Nous allons donner une liste et une courte description des objets venant du cimetière et remis par l'administration communale au Musée archéologique de Charleroi. C'est en réalité un extrait du catalogue de ce musée. La marque affectée à chaque objet est la marque systématique que chacun y porte.

Ces objets sont surtout des vases en terre de différentes qualités. Quelques-uns sont remarquables en eux-mêmes et au point de vue des collections.

Mais il s'y joint deux pièces, ou médailles romaines, qui peuvent guider l'observateur dans l'évaluation approximative de l'époque où le cimetière trouvé a servi. L'une est d'Adrien et l'autre de Lucilia. Elles sont du IIe siècle de l'ère chrétienne. C'est le temps de la grande expansion de nos villas romaines du pays. Presque toutes sont de la belle époque de l'Empire, dite époque des Antonins.

POTERIE R.A.

Poterie fine rouge à couverte rouge, dite SAMIENNE. R.Ai.

R.A[11]. — Patelle ou coupe supportée par un rebord assez élevé pour base, de forme particulière hémisphérique, à rebord droit, autour duquel règne un appendice ou bordure horizontale plate. Cette forme est fort rare. Elle diffère seulement du vase dit par BROGNARD turbino-cylindrique en

ce que l'appendice que porte celui-ci n'est pas horizontal, mais retombe en courbe jusqu'à mi-hauteur. Voy. fig. 1.

Cette dernière variété a été trouvée sans couvercle au cimetière belgo-romain de Strée (1) et le Musée de Douai en renferme un beau spécimen portant un couvercle en forme de gobelet.

Cette patelle mesure 6 centimètres de haut et 17 dans sa plus grande largeur. La base a 6 centimètres de diamètre.

R.A'2⁷. — Soucoupe ventrue, basse, à pied peu élevé, à rebord en cordon boudiné. Elle est large de 17 centimètres à l'ouverture, de 8 sous la base et de 6 de haut.

Elle est fort bien conservée et porte dans le fond le sigle HIC.FM.

Le sigle HICMODVS est connu des fouilleurs. Voy. fig. 16.

R.A'2⁸. — Même soucoupe ayant un centimètre de plus à la base, mais du reste identique en tout.

R.A'3⁷. — Petit gobelet de forme conique, évidée, élégante, haut de 45 millimètres, large de 10 centimètres à l'ouverture et de 4 sous la base.

Il porte au fond le sigle ALBVCI, sigle trouvé fréquemment en France, à Douai, Bavay, Lisieux, Amiens, et à Londres, Baden, etc. Voy. fig. 3.

R.A'7⁷. — Gobelet conique évasé, bilobé, haut de 5 centimètres, large de 125 millimètres à l'ouverture et de 5 centimètres sous la base; portant, dans le fond, le sigle HVIS IC rétrograde ou HAIS IC, en le retournant. Nous ne connaissons pas d'analogues comparables.

---

(1) Voy. *Le cimetière belgo-romano-franc de Strée*, par D.-A. VAN BASTELAER, p. 119.

Cette forme de vase est fort commune dans les cimetières belgo-romains. Voy. fig. 7.

R.A^{I}7^{8}. — Même vase avec le sigle mal formé et incomplet AVO.

Poterie rouge couverte d'un lustre rouge; imitation de pâte samienne. R.A^{II}.

R.A^{II}1^{4}. — Gobelet ou bol conique, de forme semblable à RA^{I}3^{7} ci-devant.

Il mesure 13 centimètres d'ouverture, 78 millimètres de haut, 55 millimètres sous la base. Il porte au fond le sigle BVIS IC rétrograde, comme RA^{I}7^{7} ci-devant. Voy. fig. 6.

R.A^{II}5^{3}. — Grand plateau ou assiette, reposant sur un rebord assez élevé. Il est incomplet et a perdu presque entièrement son vernis. Sur le fond, qui est bombé vers l'intérieur, se lit le sigle suivant IVI IIFOI, retrouvé presque semblable sur un vase du cimetière du *Tienne des Fourches*, à Aiseau. Voy. fig. 2.

Poterie de luxe gris-fauve, à couverte noire luisante, dite SAMIENNE NOIRE. RA^{IV}.

R.A^{IV}6^{8}. — Urnule sphéroïdale très fine, à vernis noir, ornée de quelques cercles sur la panse, haute de 10 centimètres, large de 75 millimètres à l'ouverture, 65 au col et 45 sous la base. Voy. fig. 10.

Poterie plus ou moins dure, assez fine, à vernis noir ou brun R.A^{VI}.

R.A^{VI}6^{4}. — Plateau commun à bords presque droits, mesurant 17 centimètres d'ouverture, 12 de base et 4 de hauteur. Voy. fig. 5.

R.A^{VI}26^{4}. — Urnule surbaissée ou bol de forme élégante, haut de 6 centimètres, large de 14 à l'ouverture, 125 millimètres au col, 135 millimètres à la panse et 45 millimètres sous la base. Voy. fig. 8.

Poterie commune grise, jaunâtre ou rosée, sans vernis ni lustre. R.A^{IX}.

R.A^{IX}5^{2}. — Grande et belle lagène en terre jaune rosée, fine, dure et très cuite. Le goulot manque et il ne reste que l'origine des deux anses. La panse, de forme sphéroïdale, mesure 15 centimètres de hauteur et autant de largeur. La base mesure 6 centimètres de diamètre. Deux cordons doubles ornent le haut et le bas de la panse.

Les tombes romaines renferment souvent des cruches semblables. Voy. fig. 4.

Poterie commune, grise ordinaire, sans vernis. R.A^{X}.

R.A^{X}1^{50}. — Olla ou urne cinéraire de forme sphéroïdale commune, remplie d'ossements brûlés, haute de 16 centimètres, large de 18 à la panse, 18 à l'ouverture et 4 sous la base.

R.A^{X}1^{51}. — Olla semblable, en pièces, haute de 23 centimètres, large de 26 à la panse et 10 sous la base.

R.A^{X}1^{55}. — Débris d'une grande olla en pâte blanchâtre, fort dure, bien cuite, fine, bien corroyée, portant un enduit noir enfumé; ornée autour de la panse d'un cercle de petites griffades géminées.

R.A^{X}3^{5}. — Couvercle incomplet, à bouton, large de 13 centimètres.

R.A^{x}3^{6}. — Idem de 175 millimètres.

R.A^{x}11^{2}. — Olla ou urne cinéraire, de forme sphéroïdale ou plutôt presque piriforme, à rebord plat assez large, mesurant 13 centimètres de hauteur, 15 de largeur à la panse, 12 à l'ouverture et 55 millimètres sous la base. Voy. fig. 12.

R.A^{x}18^{3}. — Grand bol de bonne forme, haut de 8 centimètres, large de 17 à l'ouverture et à la panse et de 45 millimètres sous la base. Il porte comme ornement un double cercle creusé autour du ventre. Voy. fig. 11.

R.A^{x}19^{2}. — Plateau ou assiette à bords droits, mesurant 4 centimètres de haut, 18 de large à l'ouverture et 16 sous la base. Voy. fig. 13.

R.A^{x}20^{2}. — Plateau entier à bords courbes, mesurant 35 millimètres de hauteur, 17 centimètres de largeur à l'ouverture et 14 sous la base. Voy. fig. 9.

OBJETS DE VERRE R.B.

Verre blanc R.B^{1}.

R.B^{1}5^{3}. — Fiole ou flacon à base carrée, mesurant 47 millimètres de côté et 105 millimètres de hauteur totale, y compris le goulot, qui a 3 centimètres. Elle a une anse fort large et peu épaisse. La base offre une marque de fabrique formée de deux cercles concentriques en relief et quatre boutons ronds aux quatre angles.

C'est la même marque que porte le flacon R.B^{1}5^{1} de Strée(1); mais la fiole de Strée est moins haute quoique aussi large.

---

(1) Voy. *Le cimetière belgo-romano-franc de Strée*, p. 154, pl. VII, fig. 32.

Ces fioles sont soufflées dans un moule pour la base, selon le système conservé dans nos verreries. Voy. fig. 15.

R.B[I]15[2]. — Ampoule à col fort allongé, à ouverture évasée, à panse écrasée sur la base, dite *lacrymatoire*, d'épaisseur fort inégale, de verre peu raffiné, de façon peu soignée, entière, haute de 10 centimètres, large de 24 millimètres au goulot et de 7 centimètres à la panse.

Ces fioles se rencontrent fort souvent dans les tombes romaines. Voy. fig. 17.

R.B[I]9[2]. — Soucoupe ou patère évasée, avec rebord replié, raide, non tout [illegible] orizontale, mais notablement relevé. Il mesure 4 centi[illegible]s de [illegible] et 75 millimètres à la base.

Le verre de ce vase est [illegible]oli, effet qui ne paraît pas être dû à l'action du temps et [illegible]les éléments, mais obtenu par le travail de l'ouvrier. Voy. [illegible]g. 14.

MATÉRIAUX DE [illegible]ONSTRUCTION. CÉRAMIQUE ARCHIT[illegible]CTURALE R.S[IV].

R.S[IV]8[2]. — Débris de boîte d'hypocauste portant des lignes entaillées pour l'adhésion du mortier, disposées en larges carrés de 45 millim[illegible]res.

La présence de ces débris indique ici, comme d'habitude, l'existence d'une habitation romaine dans le voisinage.

OBJETS TRAVAILLÉS EN OS R.L.

R.L[I]5[1]. — Portion d'un tube ou d'un étui en os tourné ayant passé au feu, probablement lors de la crémation du cadavre. L'un des bouts est orné de quelques moulures en guise d'ornements. Il a 15 millimètres de diamètre. Est-ce un

petit vase ou le manche ciselé d'un instrument quelconque? Voy. fig. 18.

MÉDAILLES OU MONNAIES R.Y[1].

R.Y.10[3]. — Médaille d'Adrien, moyen bronze. Tête d'Adrien à droite.

(A) IMP CAES DIVI TRA PARTH P DIVI NER. TRAJANO HADRIANO AUG.

(R) La Fortune assise à gauche, tenant un gouvernail et une corne d'abondance.

A l'exergue :

FORT. RED. — PONT. [illegible]AX. TR. POT. COS.

Pièce frappée en 117.

R.Y[1]72[1]. — Moyen bronze de Lucillia.

(A) Buste de Lucillia à droite.

LVCILLIAE AUG AN[illegible]INI AVG.

(R) La Piété debout auprès d'un autel allumé, levant la main et tenant une boite à parfums.

PIETAS S. C.

LÉGENDE DE LA PLANCHE.

Numéro de la figure.	Proportion du dessin.	MARQUE de l'objet.	RENVOI à la page du mémoire	NATURE DE L'OBJET.
1	1/5	R.A^{i}1^{9}	241	Patelle ou coupe de forme particulière, en terre samienne.
2	1/5	R.A^{ii}5^{2}	243	Soucoupe d'autre forme assez commune, en terre rouge imitation de samienne, avec sigle.
3	1/5	R.A^{i}3^{7}	242	Gobelet de même pâte, avec sigle.
4	1/5	R.A^{ix}5^{2}	244	Grande lagène ou cruche, en terre blanc-jaunâtre.
5	1/5	R.A^{vi}6^{1}	243	Plateau en terre gris fauve, fine.
6	1/5	R.A^{ii}1^{4}	243	Gobelet, ou bol conique, en terre rouge vernissée, avec sigles.
7	1/5	R.A^{i}7^{7}	242	Gobelet conique bilobé, en terre samienne, avec sigle.
8	1/5	R.A^{vi}26^{4}	244	Urnule surbaissée, en poterie de luxe, gris fauve.
9	1/5	R.A^{x}20^{2}	245	Plateau en terre commune grise.
10	1/5	R.A^{iv}6^{2}	243	Urnule sphéroïdale, en poterie de luxe, gris fauve.
11	1/5	R.A^{x}18^{3}	245	Grand bol en terre grise commune.
12	1/5	R.A^{x}11^{2}	245	Olla ou urne cinéraire, même terre.
13	1/5	R.A^{x}19^{2}	245	Grand plateau de même terre.
14	1/5	R.B^{i}9^{2}	246	Soucoupe ou patère en verre blanc, mince.
15	1/5	R.B^{i}5^{8}	245	Flacon en verre à base *carrée* et non allongée, avec le dessous marqué de cercles. Le dessin est donc erroné.
16	1/5	R.A^{i}2^{7}	242	Soucoupe ventrue, en terre samienne, avec sigle.
17	1/5	R.B^{i}15^{2}	246	Ampoule, dite *lacrymatoire*.
18	1/1	R.L^{i}5^{1}	246	Tube en os ciselé.

CIMETIÈRE BELGO-ROMAIN

DE MARCHIENNE-AU-PONT.

René Van Bastelaer, sc.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

L'ANCIEN PHARE OU « TOUR A FEU »

DE LA

VILLE DE NIEUPORT

Le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* a publié, en 1864 (1), une notice de M. le chanoine Van de Putte, intitulée : « Nieuport, ses Églises, sa Halle, son Phare, sa Maison de ville ».

La question de la restauration de l'ancien phare étant en ce moment à l'ordre du jour, il nous a paru intéressant de compléter les renseignements contenus dans cette notice, en mettant sous les yeux des lecteurs du *Bulletin* l'extrait suivant d'un rapport de M. l'Ingénieur de l'arrondissement de Nieuport concernant ce curieux édifice. Nous y joignons deux planches montrant ce monument archéologique, l'une avant l'exécution des travaux que l'on y fit en 1858, l'autre dans son état actuel.

LE COMITÉ DE RÉDACTION.

---

(1) Tome III, p. 514.

RAPPORT.

Nieuport, le 29 août 1891.

MONSIEUR L'INGÉNIEUR EN CHEF,

J'ai l'honneur d'appeler votre attention sur l'état d'abandon dans lequel se trouve l'ancienne tour à feu bâtie sur la rive gauche du chenal du port de Nieuport.

Depuis l'époque où fut érigé le nouveau phare de troisième ordre, à l'est du chenal, en remplacement de l'appareil d'éclairage qui était installé sur la tour à feu, c'est-à-dire depuis 1883, aucune réparation ou travail d'entretien quelconque n'a plus été effectué à cet ancien monument. Aussi ai-je eu l'occasion de constater dernièrement que les agents atmosphériques ont libre accès à l'intérieur de cette construction par maints endroits et y exercent des dégradations importantes aux maçonneries qui datent de plus de six siècles.

A ce sujet, je crois intéressant de transcrire ici une note remarquable concernant l'origine et l'historique de cet ancien phare. Je la dois à l'obligeance et à l'érudition de M. De Meyer, Secrétaire communal à Nieuport :

Quelques annotations sur les phares de la ville de Nieuport.

« Il est de tradition constante, reproduite notamment » dans la chronique de la ville par le greffier Reynoudt, » qu'en l'année 1284 le comte Guy de Dampierre fit

» construire le long du chenal du port deux phares ou tours
» à feu. Ils étaient dénommés *vierboeters*.

» Leur existence est constatée dans une charte de privi-
» lèges accordés aux Castillans, datant de 1366. (Voir
» *Table analytique de l'inventaire des archives de la ville*
» *de Bruges*, par Gailliard, aux mots : « Phares sur les
» côtes de Flandre », p. 327.)

» Cette charte porte : « Item que pour le sauvement des
» diz marchans, leurs biens et neifz, ils soient ordonnées en
» contre les costières de Flandres, sur le mer, à Dunkerke,
» Nieupoort, Ostende, Blankeberghe, nouvelles lumières et
» *vierbotes*, si comme souloient estre en vieulx temps. »

» Les *vierboeters* visés dans cette charte sont probable-
» ment ceux qui existaient le long du port de Nieuport.
» Aucun document n'en mentionne d'autres qui auraient
» existé sur la côte de Flandre.

» Le compte de la ville de 1388-1389, le plus ancien
» connu, contient des annotations établissant qu'à cette
» époque un seul phare restait debout.

» C'est celui qui existe encore de nos jours et était
» dénommé *Groote vierboete*.

» Le compte susdit de l'année 1388-1389 contient une
» annotation relative aux frais de main-d'œuvre pour
» amener au banc le bois d'un ancien phare, et une autre
» concernant la construction par la ville d'un phare en bois.
» Ce phare ayant été détruit par un incendie vers 1413, on
» y suppléa d'abord par un système d'éclairage établi sur
» échafaudage, mais en 1414 la ville construisit un phare
» en pierre dont la flèche était couverte d'ardoises.

» Il fut construit à l'endroit dit *Nieuwe yde*. Il était le

» plus avancé vers la mer et fut nommé *Kleine vier-*
» *boete*.

» A proximité des phares se trouvait une construction
» dite *Riethuis*, où l'on mettait en dépôt le jonc et la
» paille que l'on brûlait pour l'éclairage. Un gardien dans
» chaque phare en était chargé.

» Le plan de la ville dressé vers le milieu du XVIe siècle
» par le géographe Jacques Deventer, constate que les
» deux phares se trouvaient à cette époque sur la digue
» du chenal.

» Les comptes de la ville mentionnent les travaux sui-
» vants effectués aux phares :

» En 1422, on reconstruit à neuf les combles du grand
» phare.

» On répara en même temps le pivot de la girouette.
» Celle-ci est renouvelée et porte d'un côté les armes du
» souverain et de l'autre celles de la ville.

» En 1443, on répara le sommet du grand phare. On
» renouvela les ancres et on restaura la girouette.

» En 1475, on rebâtit les flèches des deux phares.

» L'année suivante, on construisit dans chaque phare des
» loges pour les gardiens afin, dit l'annotation y relative,
» de les mettre à l'abri du feu et de l'eau, des tempêtes et
» des orages.

» En 1591, réparations du grand phare à la suite d'un
» incendie qui avait éclaté par la négligence des veilleurs.

» En 1613, réparations du petit phare, qui menaçait de
» s'écrouler.

» En 1716, reconstruction du petit phare qui, vers la fin
» du XVIe siècle, avait été enfermé dans l'enceinte du fort

» dit *De vierboete*, dont les derniers vestiges viennent
» de disparaître par le creusement du chenal d'accès du
» bassin à flot.

» Lors du siège de la ville par les Français en 1794, le
» petit phare fut tellement endommagé par le feu des
» assiégeants dirigé contre le fort, qu'il tomba en ruine.
» Il fut entièrement démoli.

» A raison du vieux système d'éclairage que comportaient
» les deux phares, celui resté debout ne présentait plus
» aucune utilité, et dès lors fut délaissé à l'état d'abandon.
» Il allait bientôt tomber totalement en ruine, lorsqu'en
» 1858 le Gouvernement le fit restaurer comme monument
» historique.

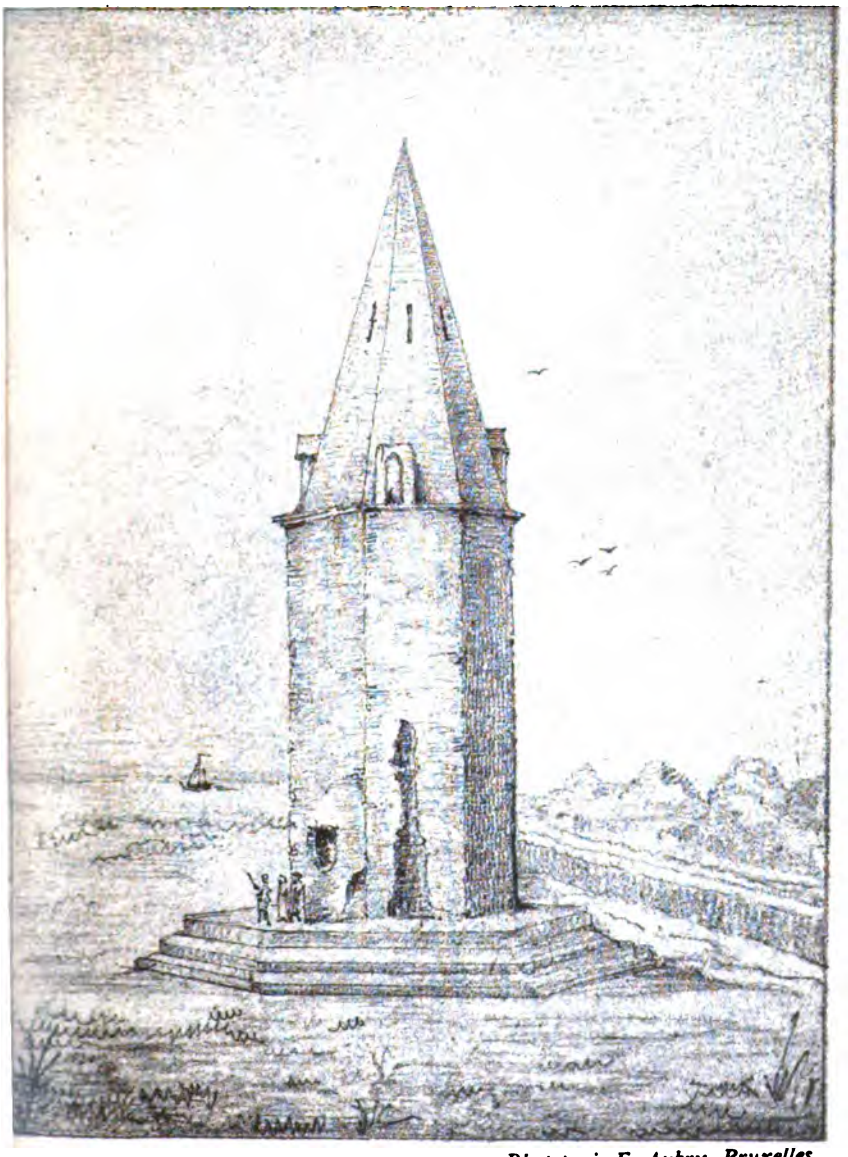
» L'appareil d'éclairage de l'ancien phare d'Ostende y
» ayant été ensuite installé, il fut rendu à sa destination pri-
» mitive depuis le 1er janvier 1863 jusqu'au 1er août 1883,
» époque où le nouveau phare de troisième ordre érigé dans
» les dunes de l'est du chenal est venu le remplacer. »

. . . . . .

Un ancien plan du chenal du port de Nieuport, dont le levé a été exécuté entre 1550 et 1565, sur les ordres de Charles-Quint et Philippe II, par le géographe Jacques Deventer, qui habitait Malines, a été reproduit dans l'Atlas des villes de la Belgique au XVIe siècle; il montre l'emplacement des deux *vierboeters* dont il est question dans la note de M. De Meyer. Ce plan, accompagné dans ledit atlas d'un texte dû à M. le général Wauvermans, porte entre autre : « Vers la fin du XIIIe siècle, Guy de Dampierre
» construisit aussi deux phares à l'entrée du chenal du port
» appelés respectivement *de Groote vierboete* en *de Kleine*

» *vierboete*. L'une de ces tours fut détruite pendant le siège
» de 1794 ; l'autre, toute délabrée, a été restaurée en 1863,
» pour reprendre sa destination de phare. »

. . . . . .



Phototypie E. Aubry, Bruxelles.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

PHOTOTYPIE BAUPPI

R. L. ANGLETERRE 19, PROUVELLES

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

BIBLIOGRAPHIE

Beschrijving der oudheden nabij de grens der residentie's Soeza Karta en Djogdja Karta. (Description des antiquités sises près des limites des résidences Soeza Karta et Djogda Karta), par J.-W. Yzerman. Batavia et La Haye, in-4°, 1891, avec planches.

Les Néerlandais ne considèrent pas uniquement leurs belles colonies sous le rapport mercantile, mais aussi au point de vue scientifique, artistique et archéologique. A l'imitation de ce que les Anglais ont fait dans l'Indoustan, nos voisins du Nord ont érigé une société appelée à s'occuper des arts et des sciences à Batavia. Cette association s'est chargée d'entreprendre la publication dont le titre figure en tête de cet article.

En 1885, une association scientifique fut créée à Djogdja Karta dans le but de réunir des données archéologiques provenant du centre de l'ile de Java. L'auteur du livre cité ci-dessus résolut en conséquence de faire connaître le

résultat des investigations qu'il avait faites dans les plaines de Pranbanan et de Soro Gedoeg. Cette publication et d'autres recherches peuvent en quelque sorte servir de complément au livre si intéressant de Fergusson, intitulé : *History of Indian and Eastern architecture*, aux recherches de MM. Friederichs, Münich et Vichte et à la belle collection de sculptures du musée batave formée à Leiden. Ces sculptures, dans lesquelles on voit pointer en quelque sorte l'art grec, sont les accessoires obligés des constructions de l'Indoustan. Tous les peuples de l'Asie, de même que les Égyptiens, avaient des tendances à élever des monuments aux formes grandioses, d'une imposante majesté, ornementées de sculptures parfois colossales et nombreuses.

M. Yzerman donne, dans l'introduction de son livre, au sujet de ses recherches, des renseignements sur le culte ancien des Indous, sur leurs temples. Ces explorations offrent un vif intérêt au point de vue de l'art et des dates auxquelles remontent ces précieux monuments.

Dans le chapitre II, l'auteur donne la description très détaillée du Dagob de Tjoepoe Watoe, des temples de Tjandi Kali Bening ou Tjandi Kalasan, de Tjandi Sari et Tjandi Bendah. De ce dernier temple il reproduit des vues photographiques des différentes élévations, des figures de bronze de divinités au type indien. Ensuite il parle des temples de Tjandi Loemboeng, Tjandi Sewal et accompagne sa description de photographies représentant des figures mutilées du temple de Tjandi Plaosan d'une exécution remarquable.

En tête du volume nous avons surtout admiré la photographie de la façade méridionale du temple de Tjandi Kalasan.

Toutes les descriptions de ces constructions, de leurs ornements et statues sont faites avec le plus grand soin. Elles démontrent que l'auteur a fait des études très suivies de l'architecture et de l'art des Indes.

Nous ne pouvons assez en recommander la lecture aux archéologues qui s'occupent de l'art ancien de l'Orient.

Ch. Piot.

ÉPISODES

DE

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN FLANDRE

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

AUDENARDE et YPRES

Ces recherches ont été puisées à deux sources probantes : les archives et les œuvres.

Je n'y ai joint que de sobres commentaires et de concises descriptions.

Si restreintes qu'elles soient, elles fourniront peut-être leur modeste part contributive à l'érection d'une grandiose histoire de la sculpture belge, dont feu M. Jean Rousseau, s'inspirant d'une pensée à la fois artistique et nationale, a posé éloquemment les premières bases.

Elles compléteront, en tout cas, les extraits d'archives précédemment vulgarisés par moi dans le même but.

EDMOND VANDER STRAETEN.

I

AUDENARDE.

XIIIe *siècle*. Tête d'Ève et retable polyptique. — XIVe *siècle*. Ex-voto de la corporation de Saint-George. Fragment d'un donjon provenant d'un monument historié relatif au même patron tutélaire. — XVe *siècle*. Le Puits de Tristan et Isolde, étude comparative. Pierre funéraire de Siger Van Maerke. Pierre funéraire de Jean Hoen. Glorification de la Vierge. Un coffret ornementé. Détermination d'une école de sculpture. — XVIe *siècle*. Pierre funéraire de Jean Bosquet. Statuette de la Vierge. Bahut à ferronneries. Main d'Ève, due au sculpteur Jacques Vander Beken. Particularités nouvelles concernant Paul Vander Schelden. Trois de ses œuvres inconnues. Jean Spierinck, son émule et compatriote. Prescriptions réglementaires pour les sculpteurs. — XVIIe *siècle*. Décadence de l'art. Épilogue.

Avant le XIIIe siècle, rien d'intéressant à recueillir, en fait de sculpture, dans la petite cité qui vit naître Paul Vander Schelden.

En ce siècle même, deux spécimens d' « imagerie » locale, taillés en moellon, s'offrent aux investigations : une tête romano-ogivale et un retable polyptique historié.

La tête, celle d'Ève, prétend-on, est d'une expression dolente et résignée à la fois. Ce regard inquiet, tempéré par une extrême douceur, ce front déprimé, ces cheveux flottants, annoncent-ils, de parti pris ou inconsciemment, la fatalité symbolique attachée à la faute de nos premiers parents?

Si l'artiste a *voulu* l'effet qu'il produit, avouons qu'il s'élève, dans cette simple figure, bien au-dessus de quantité de sculptures mieux agencées, mais d'une attitude passive et inerte. Tête décorative, ayant servi peut être de console à une ogive de fenêtre ou de porte, et dont la console correspondante aura offert la tête d'Adam, perdue sans retour celle-ci.

Elle se trouvait enchâssée dans le mur d'une grange, chez un fermier des environs d'Audenarde, qui l'avait retirée de débris provenant d'un édicule religieux démoli au commencement de ce siècle.

L'allégorie du péché originel est représentée sur de nombreuses églises françaises, et, à en juger les yeux rapprochés, les traits comprimés et les contours émaciés de notre figure, elle doit émaner de quelque atelier du diocèse de Cambrai, s'étendant sur la rive droite de l'Escaut, et qui comprend, entre autres, l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenarde.

A notre connaissance, Adam et Ève n'ont été formulés parmi nous que comme montants de cheminées (xve siècle), comme battants de clocher en nos carillons primitifs (début du xvie siècle), et comme personnages essentiels d'un triptyque déroulant, au panneau central, le paradis terrestre avec l'arbre du bien et du mal.

Le retable, en revanche, est bel et bien flamand. Doré et polychromé, divisé en de nombreux compartiments, ce vénérable petit monument offre les principaux épisodes de la vie et la mort du Christ. Il y a beaucoup de naïveté dans la mise en scène, de gaucherie dans l'exécution et de manque de goût dans l'expression, à côté de poses bien tournées et

de têtes bien caractéristiques. On semble procéder par voie de tâtonnements, pour ainsi dire.

Toutefois, comme on s'inspire toujours d'un modèle quelconque, le type général de la représentation, à en juger par les faibles débris, couverts de chaux indélébile, qui nous en restent, semble viser l'école rhénane.

Tel quel, ce retable, aux inscriptions gothiques illisibles, est un spécimen précieux de sculpture du premier quart du XIIIe siècle et mériterait de figurer, à titre de document unique à l'époque dont il s'agit, au musée d'antiquités locales. Il est relégué actuellement dans le coin obscur d'une remise d'auberge.

Il fut découvert, au mois d'avril 1891, en abattant un mur dudit hôtel. Ce mur, de même que tout l'arrière-corps du bâtiment, appartient à une époque assez reculée. Le retable doit y avoir été enfermé, à la suite de l'horrible sac que les Gantois révoltés firent essuyer à la ville, en 1379, les monnaies du XIVe siècle, jaillies en même temps de la pioche, le témoignent assez.

Au XIVe siècle, un ex-voto en pierre blanche provenant de l'ancienne chapelle de la corporation de Saint-George, détruite lors du bombardement de la ville par les Français, en 1684. A travers les ravages des temps et des révolutions, on démêle ici un ciseau habile et élégant, et ce qui reste, en fait de détails architecturaux, semble à tous égards remarquable.

Pour mémoire, au début du même siècle, un saint George à cheval, de toute beauté, sculpté en pierre bleue et polychromé. Sorti, il y a cinq ans, de l'Escaut, où le jetèrent très vraisemblablement les gueux, après l'avoir outrageuse-

ment mutilé, ses débris furent recueillis par divers amateurs de la localité mus par une sorte de vénération admirative. Des morceaux furent même vendus à des étrangers, après qu'il eût été constaté que toute restauration du petit monument était devenue impossible. Il n'en reste plus aujourd'hui qu'un fragment : le donjon crénelé, d'une élégance de ciseau extrême.

L'œuvre provient, tout porte à le croire, d'un centre industriel et artistique considérable, où l'auteur a pu faire son apprentissage dans une école spéciale régulièrement constituée, réputée même. Aux hésitations timides du siècle précédent ont succédé une hardiesse de conception, compagne ordinaire de la science acquise, et une sûreté de main résultant d'une pratique obstinée et éclairée.

Le xve siècle me met parfaitement à l'aise, comme documents en nature, sinon comme sources d'archives, j'entends inédites.

Le *Puits de Tristan et Isolde* en aura été le monument le plus remarquable.

Nos anciens hospices étaient d'ordinaire situés dans les prairies verdoyantes, rafraîchies par une source d'eau pure. D'abord entouré d'une simple cuve de maçonnerie, ce puits devint insensiblement le prétexte à ornements, et lorsque les hospices disposaient de grandes ressources, comme celui d'Audenarde, ils l'entourèrent à profusion d'œuvres architecturales et sculpturales.

Le plus grand artiste du ciseau au xive siècle, Nicolas De Sluutere, auteur du magnifique mausolée de Philippe le Hardi, en éleva un dans le jardin des Chartreux près de Dijon, où il accumula les trésors de son génie fécond.

Échappé, comme par miracle, aux ravages des révolutionnaires, il éveille encore aujourd'hui l'admiration universelle, et, sous le titre de *Puits de Moïse*, cet incomparable édifice représente, comme on sait, les principaux prophètes de la Bible en grandeur naturelle.

Après tant d'études savantes, il me sera peut-être permis de glisser ici une observation esthétique que j'entendis faire, pendant mon séjour officiel dans l'ancienne capitale de la Bourgogne : elle est tout au profit de l'histoire de la sculpture flamande. Feu M. Jean Rousseau, directeur général des arts, sciences et lettres, a d'ailleurs ouvert la voie par la caractérisation pittoresque de la figure du prophète David. Je ne fais que l'y suivre :

Moïse. Expression du sacerdoce inexorable. Vrai rabbin de jadis qui méprise les chrétiens tout en les exploitant. Tête haute, regard ferme. Il semble cacher sous sa robe le couteau du sacrifice. Type révélant une grande puissance d'action en même temps que la souffrance et la déception. Le seul des personnages annonçant l'autorité et empreint du caractère sacerdotal.

Jérémie. Exprime la ruse et la finesse du trafiquant perpétué dans la race actuelle. Au lieu de le supposer criant sa marchandise avec le nasillement traditionnel, il est plus juste de le croire psalmodiant quelques versets bibliques.

Zacharie. Il s'absorbe tout entier dans le courtage. Vrai juif riche, mais simulant la pauvreté et auquel les princes s'adressaient pour en obtenir de l'argent. Plus pauvre que Job !

Daniel. Le créancier impitoyable, indiquant du doigt la note à solder. On dirait Schylock demandant en paiement

un morceau de la chair de son débiteur. Type saisi par le sculpteur au moment d'une échéance à recevoir par un juif créancier d'un prince chrétien insolvable.

Isaïe. Disciple du veau d'or, sans rien du rêveur mystique transmis par la Bible. Entêtement et prudence de l'usurier; présence supposée d'un comptoir visité; oreille attentive, œil clignotant comme au ruissellement d'une poignée de petites pièces d'or (1).

Bref, De Sluutere n'aurait fait que modeler ses types merveilleux d'après des physionomies juives contemporaines. Les enfants d'Israël abondaient alors, assure-t-on, dans le *ghetto* de Dijon, aujourd'hui la rue Piron.

Si le sujet purement hiératique traité par De Sluutere (2) permettait à l'artiste de prendre sur le vif la nature même, cette ressource à effet saisissant devenait impossible pour des personnages purement fictifs ou de race à type indéterminé. Ce fut le cas du sculpteur brabançon Jean Vanden Berghe, auteur du *Puits de Tristan et Isolde*, construit dans le jardin de l'hôpital à Audenarde, et qui revêtait une triple forme : histoire, bible et roman, car il comprenait trois comtes et trois comtesses de Flandre; la Vierge, les trois Rois, saint George, enfin Tristan et Isolde. En tout douze statues.

Cette trilogie, où la patrie, la religion et le cœur, *pectus*

---

(1) J'ai communiqué, il y a quelques années, ces observations à la *Fédération artistique*. Elles ont paru depuis en brochure à Dijon.

(2) Le vrai nom de l'immortel artiste est De Sluutere. A titre de coïncidence curieuse, Audenarde possédait, au xve siècle, un peintre appelé *Desloovere*. Les deux *u* se confondant immuablement avec les deux *o*, il ne reste de différence orthographique que le *v*, remplacé par le *t*.

quod disertos facit, se réunissaient pour arriver à une imposante figuration, fut élevée en 1443 et servit probablement de type à maint monument semblable. Quel intérêt il provoquerait aujourd'hui, s'il nous était donné de le contempler, ne fût-ce que pour savoir le parti qu'a tiré le poète-sculpteur de l'épopée enchanteresse, ravivée de nos jours par le souffle puissant de Wagner !... Peu de sculptures médiévistes se sont prêtées à de pareils sujets.

L'iconoclastie aura assouvi sur elle sa rage destructive. Déjà, elle reçut de nombreuses avaries pendant le siège d'Audenarde par les Gantois, où le jardin de l'hospice devint le centre de l'attaque des assiégeants.

En 1452, c'est-à-dire cinq ans après, le sculpteur Dominique-Jean Thomas refit six statues et en répara plusieurs autres.

Dans les extraits de comptes relatifs à cette importante construction (1), j'ai omis de mentionner qu'un maître maçon de Bruxelles présida aux travaux relevant de sa spécialité. Quant au mérite artistique de l'architecture et de la sculpture, il suffit de nommer l'entrepreneur Vanden Berghe, aliàs le fameux *Van Ruysbroek*, pour avoir là-dessus de complets apaisements. Il est appelé *steenhauwer*, tailleur de pierres. Or, l'édifice était tout et les sculptures n'en formaient qu'un accessoire de pure ornementation.

En soignant lui-même la partie architectonique, il aura laissé à des statuaires de profession la tâche qui incombait à leur art. Qui nous dit, en ce cas, que des sculpteurs audenardais n'auraient point collaboré à cette partie décora-

(1) *Annales de l'Académie d'archéologie*, 1852.

tive. Le cas s'est produit, environ un siècle après, pour la construction de l'hôtel de ville d'Audenarde, entreprise par l'architecte bruxellois Van Pede et à laquelle Vander Schelden et Spierinck ont contribué pour une grande part comme sculpteurs.

Il dut y avoir à Audenarde, en la première moitié du xve siècle, tout un groupe d'artistes maniant habilement le ciseau, puisque Philippe le Bon y fit recruter des collaborateurs pour l'embellissement de son hôtel à Bruges.

En 1856, un ouvrier occupé à badigeonner un mur dans l'église de Sainte-Walburge, à Audenarde, aperçut diverses lettres gothiques en creux, ce qui le mena immédiatement à la découverte d'un petit monument en pierre blanche paraissant offrir, malgré de regrettables mutilations, un grand intérêt pour l'histoire artistique locale.

La position irrégulière du monument, à droite du mur, attira l'attention sur la partie correspondante à gauche et conduisit bientôt à une deuxième pierre blanche sculptée, dont le creux formé par des entailles du ciseau était rempli de décombres. L'iconoclastie avait également passé par là, et, après l'orage, on s'était contenté simplement de supprimer les deux sculptures commémoratives en les couvrant d'une couche de stuc.

La première pièce, ayant en largeur 1^m25 et en hauteur 85 centimètres, est élevée en la mémoire de Siger Van Maerke et à sa femme Marguerite Skynts. Elle représente, au milieu, la Vierge assise sur un trône orné de figures élégantes. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. Au-dessus d'elle, on aperçoit les restes d'un dais richement ordonné.

A gauche de la Vierge, on aperçoit Marguerite priant les

mains jointes. Elle est accompagnée de sainte Catherine, qui foule aux pieds l'empereur Maximin, muni d'un sceptre. Comme emblème de son martyre, la roue brisée et la prison, figurée par un joli castel.

A droite de la Vierge, Siger est à genoux, assisté de sainte Barbe, aux pieds desquels se trouve renversé Dioscore, son père, brandissant un glaive. Derrière Marguerite s'agenouille une jeune fille, probablement un enfant du noble couple. Au-dessus de chaque groupe, un ange planant dans les airs présente un blason. Le tout s'encadre dans une bordure gothique du plus gracieux effet. (Voyez planche I.)

Le millésime de l'inscription funèbre est incomplet. Il y a lieu toutefois d'attribuer le monument à la seconde moitié du xve siècle. La présence de sainte Barbe, patronne des tapissiers, permet de supposer que Siger Van Maerke avait été à la tête d'une importante manufacture de tapisseries.

La pierre commémorative correspondante, mesurant en largeur 95 centimètres et en hauteur 85 centimètres, offre à droite la Vierge assise dans un enclos formé de branches entrelacées d'un palmier ombragé. Elle tient l'Enfant Jésus. Trois anges l'entourent, dont un debout offrant une couronne, un autre à genoux, les mains étendues vers l'Enfant.

Devant ce dernier, Robert Hoen agenouillé, vêtu d'un surplis blanc et ayant au bras l'aumusse, prie avec ferveur, tandis que, debout, une sainte tutélaire s'appuie sur ses épaules et semble le recommander à Jésus et à sa mère. Au-dessus, un ange qui a dû tenir les armes généalogiques de Hoen, plane dans l'espace. L'encadrement rectangulaire est parsemé de rosaces.

Il faudra suppléer encore à l'absence d'un millésime

complet, en assignant également à la deuxième moitié du xve siècle ce petit monument d'un style autre toutefois que le précédent. Millésime incomplet, ai-je dit, parce qu'on avait l'habitude alors de faire confectionner une pierre commémorative du vivant même de celui qu'elle rappelait au souvenir, quitte à achever la légende et les indications chronologiques après le décès de l'intéressé.

Cette pierre offre des allures larges et vigoureuses. Le personnage debout, à gauche, est fièrement campé. Un art exquis a présidé à la polychromie. Seulement, le tout est trop compact et les personnages se heurtent disgracieusement. Le fond est parsemé de fleurettes, de feuillages et d'oiseaux gracieusement exécutés.

Par contre, l'autre pièce brille par la netteté de l'ordonnance, l'élégance des poses et la finesse des contours. Rien de plus achevé ni de plus harmonieux. Les ornementations architecturales même sont agencées avec un soin et une pureté admirables. On ne saurait faire briller davantage l'art des détails que dans la figuration du trône et du manteau de la Vierge.

Robert Hoen fut doyen de l'église paroissiale. Il nous intéresse particulièrement, parce que l'un des principaux sculpteurs audenardais était Jacques Hoen, auteur notamment de diverses statues destinées à l'embellissement de l'hôpital. Il peut, en conséquence, passer — lui, ou, si la chronologie s'y oppose, un de ses parents — pour avoir exécuté l'ex-voto consacré à la mémoire de son homonyme, concitoyen et contemporain. Un Jacques Hoen est cité, en 1440, dans la liste des membres de la confrérie de Saint-George, en même temps que le prêtre Robert Hoen.

Un troisième spécimen sérieux de l'école sculpturale audenardaise de la seconde moitié du xve siècle est conservé pieusement dans une maison particulière de la localité. Il est intact celui-ci, et il mesure 35 centimètres de haut sur 42 1/2 de large.

La Vierge, assise sur un banc à simples moulures, occupe le milieu du tableautin. Elle porte une couronne en métal repoussé et laisse flotter ses cheveux sur ses épaules. Le manteau qui la couvre retombe en plis nombreux à terre. L'Enfant qu'elle tient sur ses genoux porte un globe terrestre et paraît vouloir se jeter au cou de sa mère. Des deux côtés, un ange, aux cheveux bouclés et aux ailes déployées, agite un encensoir losangé. L'un et l'autre sont à genoux et drapés dans un large manteau à agrafes précieuses.

La tête toute flamande de la Vierge est caractéristique : joues pleines, front large, haut et bombé, bouche mignonne, en dépit de l'épaisseur de ses lèvres. L'Enfant, au type de sa mère, a les cheveux courts, les joues rebondies, le front élevé, la bouche d'une expression souriante. Figure très mouvementée. Les anges, aux formes robustes, ont la bouche fine et énergique. La tête de celui à gauche est charmante.

Dans son ensemble, représentation pleine d'une harmonieuse sévérité et d'une exubérante plénitude qui semble faire sortir les personnages de leur cadre. (Voyez pl. II.)

Voyez avec quelle persistance les traditions d'une école, d'un style, les forces de tempérament d'une race se transmettent à travers les âges et les distances ! Dais et trône à part, voici un ex-voto quasi identique de facture et d'ordonnance, sculpté à Saragosse et consacré au souvenir d'un chapelain-chantre de Charles-Quint, Jean Bosquet, d'origine

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

montoise, lequel, selon toute apparence, aura succombé pendant le voyage de l'empereur en Espagne, effectué au milieu des chaleurs caniculaires avec toute la chapelle du souverain, de Madrid à Saragosse, en 1517.

« Le monument mesure 60 centimètres en largeur et 50 centimètres en hauteur. L'inscription forme le socle. Au-dessus, on voit un bas-relief en marbre blanc, dont le style appartient à la belle renaissance flamande. Il représente, à gauche, la Vierge assise sur un trône élégamment travaillé. Au-dessus d'elle, un dais aux franges délicates et sveltes. La Vierge tient l'Enfant Jésus, qui semble vouloir se précipiter à son cou.

» Devant elle, l'artiste montois, en costume de chapelain, tel que, selon les hexamètres de la tombe, il a « fumé » l'encens » aux solennités de la chapelle impériale.

» Il a les bras croisés sur sa poitrine et paraît dans l'attitude d'un homme en prières. Sa taille est large et sa barbe est entière.

» Par malheur, sa tête ressemblante peut-être, lorsqu'elle sortit du ciseau du sculpteur, n'est plus qu'un fragment informe. Derrière lui se tient debout saint Jean-Baptiste, son patron tutélaire. Il étend, en se penchant, sa main sur le chantre comme pour le bénir. A ses pieds, l'agneau traditionnel du saint (1). »

En tout cas, la sculpture de ce bas-relief et celle du

---

(1) *Musique aux Pays-Bas*, t. VIII, p. 293-298. Cette mutilation remonte vraisemblablement à l'époque où Charles-Quint provoqua la révolte des Espagnols, en favorisant outre mesure les Néerlandais dans l'octroi des dignités. Quant à la planche, on la trouvera au tome précité de la *Musique aux Pays-Bas*, qui en a eu la primeur.

monument précédent émanent de deux artistes flamands du plus sérieux mérite.

Nulle statue proprement dite à relever : les iconoclastes se sont chargés de les abattre toutes. Une statuette de Vierge, polychromée et dorée, pieusement conservée d'âge en âge en famille, se trouve actuellement au musée archéologique communal. Privée de sa couronne, la Vierge a un air déprimé que la contrainte de sa pose contribue à accentuer. Elle offre au dos un monogramme qui permet d'attribuer la sculpture à un artiste brabançon.

Me voici prêt à envahir le domaine où Vander Schelden s'est immortalisé, et je n'ai point encore rencontré la spécialité infiniment moins relevée, on le comprend, des meubles artistiques. Ici encore, autant que sur le terrain des grandes œuvres d'églises, de palais et d'hôtels communaux, on peut exhiber des monuments intéressants portant leur caractère, leur facture et leur époque. Deux spécimens où l'esthétique audenardaise se dessine pleinement suffiront.

Le premier est un coffret en bois de chêne provenant du ci-devant couvent des Urbanistes de Peteghem, près d'Audenarde.

Au fronton, deux compartiments ornés de losanges garnis d'une fleurette qui semblent préluder aux caissons de la renaissance parsemés de rosaces. Au milieu, un motif de verrière ogivale de la fin du xve siècle, surmonté d'une serrure reproduisant simplement aux deux coins inférieurs les fleurettes des losanges.

Les sculptures, taillées en plein bloc de bois, décèlent une grâce et une sûreté de main extrêmes. Il y a là plus d'art vrai que dans les sculptures découpées, rapportées et

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
N L

Phototypie E. Aubry. Bruxelles

collées sur un fond uni comme au XVIIe siècle, où le grand art devient un ingénieux procédé. L'absence de figures? En faut-il nécessairement pour qu'un objet plaise et intéresse? Le charme captivant réside partout où se montre un ciseau habile et inspiré. (Voir pl. III.)

Lorsque le précieux coffret fut découvert, il était en voie de détérioration lente dans une étable, suspendu à l'aide d'un vieux fer à cheval à une muraille humide.

Le second spécimen est un bahut en chêne, renaissance flamande, dans le genre très vraisemblablement qu'a dû confectionner le menuisier-sculpteur Jean Vander Schelden. Il a été rencontré intact, couvert de six couches épaisses de couleur à l'huile, dans un infime village, Kerkhem, près d'Audenarde (1).

Quatre médaillons brillent à sa partie supérieure, dont deux sur des vantaux couverts de ferronneries, telles que charnières dormantes fleurdelisées, serrures à contreforts découpés et à plaques ajourées. Au-dessus, une sobre moulure. Les deux vantaux de la partie inférieure, d'une dimension plus grande et mus à l'aide de quatre charnières dormantes à griffes, n'offrent aucune ornementation, sinon un mauclair qui les relie et où s'étalent entre autres d'élégantes feuilles d'acanthe. Ils sont croisillonnés.

L'aspect général de ce meuble est d'une harmonieuse élégance. La part du gothique réside dans les sveltes armatures où l'on a cru reconnaître à tort les lunettes qui forment partie intégrante des armes d'Audenarde; celle de la renais-

(1) C'est à ce revêtement anormal, dépouillé aujourd'hui, qu'est due la conservation du fer et du bois.

sance est représentée par les jolis médaillons entourés de rinceaux qui rappellent ceux du château d'Amboise, à Gaillon.

Le père de Paul Vander Schelden, Jean Vander Schelden, qui pourrait bien être l'auteur du bahut en question, n'a, on le sait, attaché son nom qu'à un escabeau orné de sculptures et commandé pour la corporation audenardaise des merciers, avec prière de rendre son œuvre aussi splendide que possible. La corporation de Saint-Michel était la plus riche de la ville. L'artiste put donc donner ample carrière à son imagination. S'il s'était réellement inspiré des nouvelles conquêtes de l'art, il aurait pu sortir des bornes étroites où l'enserrait auparavant une sorte de formule *ne varietur*. Le séjour qu'il fit à Arras vers la fin du xve siècle fut assez prolongé, puisqu'à son retour au foyer flamand, il se vit obligé de reprendre ses droits de bourgeoisie.

Un sculpteur audenardais de l'époque de transition resté inaperçu jusqu'ici, Jacques Vander Beken, dit *De Leeuwere*, a principalement attaché son nom à la confection de deux statues représentant Adam et Ève et placées dans le beffroi communal érigé en 1506, peu avant l'édification du splendide monument actuel.

Ces statues, appelées pittoresquement *Wildemans*, sauvages, devaient, à l'aide d'un habile mécanisme, concourir, avec le serpent, à battre l'heure et ses subdivisions : le serpent descendant tortueusement de l'arbre au fruit défendu et le couple primitif tournant sur un axe pour se rapprocher des cloches et les battre (1).

---

(1) Une statue en double a été confectionnée par le même artiste pour le personnage d'Adam, j'ignore dans quel but. L'une d'elles, en pierre, trop pesante

Les comptes municipaux désignent Jacques Vander Beken au poste de 1508, qui le concerne, sous l'appellation de *beeldhouwere*, statuaire, et lui assignent pour son travail la somme de 8 livres 10 escalins parisis, non comprises les dorures et peintures.

A voir le fragment qui nous est resté de la statue d'Ève, l'artiste devait déjà être converti à la renaissance. C'est une main gauche tenant la pomme fatale et trouvée en 1858 sous les décombres provenant du plancher du *Schepenhuis* primitif. D'un modelé gras et touffu, bien qu'élégant en ses contours, cette main, si je ne me trompe, diffère notablement de celles que les gothiques affectionnaient, c'est-à-dire minces, effilées et inertes en quelque sorte. En tout cas, elle révèle un artiste non ordinaire et laisse regretter vivement la perte de la statue entière.

En 1513, De Leeuwere exécuta pour la corporation de Saint-Antoine, à Audenarde, diverses sculptures non spécifiées, mais au demeurant assez importantes, vu l'obligation que lui imposèrent les édiles d'engager, à titre de cautionnement, une de ses maisons avec les terrains y attenant. Il est également nommé *beeldesnyder* dans l'acte dressé à cet effet. Son activité artistique se limite-t-elle à la période 1503-1513? On le saura, espérons-le, un jour.

La vie de Paul Vander Schelden ne se compose que de

---

apparemment, était-elle destinée à rester immobile et en retraite, pendant que l'autre, sculptée en bois et conséquemment plus légère, roulait sur son axe pour se rapprocher d'heure en heure des cloches de la tourelle? Les comptes de cette horloge à automates sont d'une concision regrettable qui laisse le champ ouvert à bien des conjectures. La même figuration automatique a été faite à Grammont, et là-dessus la comptabilité communale est encore plus laconique.

quelques dates et faits suffisamment établis. J'y rattacherai sommairement ce que j'ai pu recueillir d'inédit. C'est par degrés imperceptibles que la lumière pénètre dans cette existence mystérieuse et féconde.

Lorsque l'artiste fut inscrit au registre de la bourgeoisie, en 1511, son père venait de cesser de vivre. En supposant qu'il eût alors une douzaine d'années, ce qu'autorise le diminutif gracieux de *Pauwelke*, il aurait compté seulement vingt-sept ans, quand, en 1529, il commença ses premiers travaux à l'hôtel de ville (sculpture d'armoiries sur le manteau de cheminée d'une chambre de cet édifice). On connait assez ses autres travaux, un surtout qui l'immortalisa, pour que je m'arrête à les définir.

Cette série productive de son existence à Audenarde se termine notamment par l'exécution, en 1537, de la statue de Charles-Quint. Une autre série ne s'ouvre-t-elle pas alors ailleurs? Elle fut moins ostensible, mais non fructueuse pour l'art, tout porte à le croire. Né au seuil du XVIe siècle, il avait simplement trente-six ou trente-sept ans : la force de l'âge et conséquemment celle du talent.

Notons qu'il confectionna, en 1542, un Christ pour être placé dans l'église d'Avelghem. Aucun autre renseignement n'ayant pu être mis en lumière, il est à croire que l'artiste s'est expatrié et que, semblable à son compatriote, le peintre Heuvick, qui habita l'Italie, il est venu passer quelque temps en son lieu natal pour régler des affaires de famille.

Effectivement, le maître avait un fils nommé Baudouin, lequel hérita du métier sinon du talent de son père : il occupa de 1553 à 1570 une maison située rue d'Eyne.

Où eût-il pu exercer son art avec plus de profit et de

gloire sinon en Espagne, qui attirait à elle tous les talents habiles et leur permit d'y donner un plein essor?

Faute de pouvoir enregistrer le nom barbare — à leurs yeux — de Vander Schelden, les scribes espagnols l'auront bonnement appelé *Pablo Flamenco.* Un habile fureteur d'archives confirmera un jour ce que je ne fais qu'énoncer ici hypothétiquement. Quels trésors de génie il aura dépensés dans cette cathédrale de Tolède, par exemple, dont feu M. Rousseau a fait ressortir les prodiges artistiques !

Un « maestro Pablo », sculpteur, ayant Tolède pour centre de ses opérations, figure dans l'*Historia de la Escultura en Espana*, etc., de Fernando Aranyo Gomez, avec la date de 1510. Où ce millésime a-t-il été puisé? Il est permis de se poser cette question en présence d'un livre très fourni en faits, mais entièrement basé, hors la consultation des œuvres en nature, sur des sources imprimées. Or, point d'histoire sérieuse sans le secours de preuves émanant des documents d'archives.

Trois particularités de la carrière active du maître audenardais ont pu être relevées :

1° Sa collaboration probable aux magnifiques stalles de l'abbaye d'Eename, en 1526. C'est Pierre De Merlier, le menuisier-entrepreneur du portail de l'hôtel de ville — où le ciseau de Vander Schelden eut la part la plus importante — qui signa le contrat passé devant les religieux du cloître. Ces stalles devaient être conformes en tout à celles de l'église des Frères mineurs d'Audenarde, apparemment de la même main des coassociés. L'ouvrage coûta la somme de 108 livres de gros. Le chêne provenait du bois d'Eename;

2° Les statuettes qui ornaient jadis la cheminée en pierre

bleue placée actuellement au premier étage du Musée de la porte de Hal, statuettes provenant de la chambre de réunion de la puissante corporation de Sainte-Barbe, patronne des tapissiers. D'après feu l'archiviste Van Lerberghe, elles garnissaient le fronton du manteau de ladite cheminée et représentaient, sculptées avec un art exquis, les épisodes de la patronne, vierge et martyre. Elles n'avaient qu'un pied et demi de hauteur. « Passé vingt ans, » dit le respectable archéologue en 1842, « j'ai eu le bonheur de les admirer et, très vraisemblablement depuis, le propriétaire de la maison où s'élevait l'imposante cheminée, les a-t-il vendues à des brocanteurs étrangers; du moins toutes les tentatives pour les retrouver ont été infructueuses; »

3° Une colonne en chêne, style renaissance, dressée, dans une maison particulière au millésime de 1556, au palier du premier étage et servant de soutien aux degrés supérieurs de la rampe. Il y a unanimité d'opinion pour en attribuer la paternité à notre gracieux artiste. « Cette colonne d'ordre composite, dit M. Van Cauwenberghe, ressemble beaucoup à celles qui se trouvent à la partie inférieure du portail de l'hôtel de ville d'Audenarde. Son fût est aussi à rainures longitudinales, et le dé du piédestal, orné de riches sculptures entièrement semblables qui embellissent le chef-d'œuvre de l'artiste, porte le millésime de 1538. Le chapiteau seul diffère quelque peu de celui qui surmonte les deux colonnes du portail municipal.

« Ce débris d'une œuvre importante de Vander Schelden a les mêmes proportions, à peu de distance près, des pilastres qui soutiennent l'entablement dudit portail. La corniche, la pose et l'architrave ont disparu et sont remplacées par des

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

morceaux de bois d'un simple menuisier, ce qui prouve, si le doute était possible, que cette colonne y a été placée postérieurement à la construction de l'escalier et qu'elle est une partie détachée d'un autel ou de toute autre production à grandes dimensions, qui semble à jamais perdue pour l'histoire des arts. »

Évidemment, d'après le style et la date de l'œuvre, ce balustre n'appartient pas à la maison où il est placé actuellement, ce qui tend à corroborer grandement la destination primitive de ce fragment sensément détaché d'un travail monumental du glorieux artiste flamand. (Voyez pl. IV.)

A titre de curiosité historique, mentionnons la tradition populaire qui prétend voir dans l'un des élégants médaillons du portail échevinal, le portrait de Vander Schelden, portrait caractéristique, au front large et proéminent, où semble reluire une haute intelligence...

Un collaborateur, sinon un émule du maître, George Spierinck, artiste de talent, qui a attaché son nom à des sculptures, dorures, peintures, etc., toutes destinées à l'hôtel de ville, se relie étroitement à l'école d'Audenarde par le peintre Jean Spierinck, cité en 1484 et 1497, pour des travaux de son art effectués à l'hôpital Notre-Dame, et vraisemblablement son père.

De toutes les œuvres entreprises par les artistes de l'hôtel de ville pour les églises circonvoisines, il n'est resté debout qu'un *Ensevelissement du Christ*, bien délabré, hélas! sculpté en pierre blanche quadrangulaire et enchâssée dans un mur extérieur de l'église d'Edelare : œuvre d'un goût exquis tant dans l'ordonnance générale que dans les détails, et dont la voûte, forme parapluie, sous laquelle les per-

sonnages s'agitent, est d'une exécution magistrale. Y a-t-il eu au pourtour de l'église un calvaire complet?

Voir les œuvres d'art en nature, c'est tout pour ainsi dire. Il y a encore, pour s'éclairer plus intimement, à pénétrer les secrets d'école, à prendre au vif ses principes, ses règlements, ses tendances .. Rien de ce qui pourrait nous permettre de nous livrer à cet examen approfondi n'existe à Audenarde. Je saisis au passage un règlement bien moderne, pour y récolter au moins quelques débris de l'enseignement qui fournit tant de résultats brillants. Il s'agit d'une ordonnance de la confrérie audenardaise de Saint-Luc, reflétant certaines dispositions qui ont dû être en vigueur à l'époque de prospérité et de grandeur de l'art local. Elle date de 1641, alors que les sculpteurs et les peintres avaient pour confrères les orfèvres, les graveurs et... les vitriers. On y lit, entre autres, cette défense :

« Nul statuaire ne pourra employer ni faire employer un bois impropre, celui par exemple qui contiendrait de l'aubier, *spek*, ou des nœuds, *weeren*, sous peine d'une amende de 3 livres parisis et de la confiscation de l'ouvrage au profit du saint de la confrérie. »

C'était aussi le grand souci des anciens maîtres, comme le démontrent certaines clauses stipulées dans des contrats dont le texte nous est parvenu. Citons-en trois :

1499. Jean Vander Schelden s'engage à se servir de chêne, *spierssche hout*, bon et convenable et sans aucune inégalité, *rauwe*, pour la confection d'un escabeau ornementé destiné à la corporation de Saint-Michel.

1514. Colard Vincent s'engage à employer un bon et pur *spierssche hout*, bien sec et non susceptible de se fendiller,

niet risschalie wezende, pour la confection d'un escabeau sculpté destiné à l'église de Sainte-Walburge.

1537. Jean De Haze s'engage « à fournir un bon siège, d'excellent *spierssche hout*, bien sec, le tout honnêtement et convenablement ordonné » et destiné à la corporation de Saint-Antoine.

On ne discutait point la valeur de l'artiste : une rude école et une inexorable expertise de son « chef-d'œuvre » à produire, avaient consacré son mérite. La matière à manier était sévèrement contrôlée, on s'en aperçoit bien au simple examen des productions transmises jusqu'à nous On se fournissait ordinairement du bois provenant des contrées nordiques, j'entends pour les sculptures, car on avait recours aux forêts du Hainaut pour les gros ouvrages de charpente. Toutefois, le bois dont s'est servi Vander Schelden pour son portail provenait des environs de Mons.

Autre disposition de la même confrérie de Saint-Luc : la colle, ce grand agent de la menuiserie actuelle, était tolérée pour les travaux de sculpture (1641). Qui tolère a dû interdire ; mais à quoi s'applique la concession? Au rajustement des parties saillantes d'une sculpture en haut-relief? Au renforcement des clous de bois? Au déploiement factice des ornements découpés, destinés à remplacer les sculptures véritables taillées en plein bloc?

Ce procédé, qui envahit l'art à la fin du XVIe siècle, fit irruption à Audenarde au début du siècle suivant. Impossible de résister au torrent. La décadence de la sculpture d'ameublement antique y peut être attribuée en grande partie. Bien certainement, la corporation de Saint-Luc n'aura toléré cet abus qu'à la suite d'infractions réitérées et persistantes.

Consummatum est! L'art et l'industrie étaient agonisants d'ailleurs. Quatorze mille ouvriers s'adonnaient à la fabrication de tapis au premier quart du XVIe siècle. A la suite d'événements douloureux qui moissonnèrent tant de belles intelligences et forcèrent tant d'autres à s'expatrier, ce qui restait des tisserands fut accaparé par Louis XIV pour les gobelins. Les peintres, sculpteurs, graveurs, etc., eurent le même sort. L'herbe croissait dans les rues désertes de la ville après le terrible bombardement de 1684. Pas une maison ne resta intacte.

Relèverai-je les œuvres qui surgirent en des temps meilleurs? Plus d'originalité, plus d'élan, plus de vie. La formule, dans toute son extension, appliquée à des tables d'autel, des portes, des cheminées, etc. Pour toutes les entreprises un peu sérieuses, on dut recourir à des étrangers et ce qui fut édifié en ces conditions peut se compter sans peine.

La restauration du beau chœur de Sainte-Walburge nous réserve peut-être quelques spécimens inaperçus de sculpture romane. Il y aurait là de quoi nous compenser amplement de toutes les pertes éprouvées.

II

YPRES.

XVIe *siècle*. Garniture d'appartement en style renaissance : lits, sièges, bancs, dressoirs, etc., exécutés par Nicolas De Jonghe pour la châtellenie yproise. Table d'autel par le même Statues allégoriques du *Jour* et de la *Nuit*, et portrait *ad vivum* de l'empereur Charles-Quint, à lui attribués. Nicolas De Jonghe est assurément le père de l'illustre sculpteur Jean De Jonghe, dit *Juny*, élève de Michel-Ange, et qui a rempli l'Espagne de ses chefs-d'œuvre. Série d'arguments en faveur de cette assimilation généalogique.

L'histoire de cette intéressante cité flamande, soigneusement colligée par feu M. Vandenpeereboom, offre une grandiose monographie où la sculpture, entre autres, occupe une large part.

Je doute pourtant que le zélé et consciencieux écrivain ait pénétré dans les fins fonds des archives de la châtellenie yproise, car, en compulsant dernièrement les registres de comptabilité de cette institution, j'y ai rencontré certaines particularités relatives à la sculpture et dignes, à mon avis, d'être tirées de l'oubli.

Je vais en donner un substantiel résumé.

En 1534, le local de la châtellenie d'Ypres, appelé *de Zale*, étant devenu inhabitable, plus encore par le délabrement du mobilier que par les dégâts survenus à l'édifice même, les dignitaires résolurent d'un commun accord d'y

faire pratiquer les restaurations nécessaires pour remettre le tout en bon état.

C'était d'ailleurs pour ces dignitaires une occasion de faire bénéficier leur bâtiment des transformations subies dans l'art architectural et sculptural et de se mettre en cela à l'unisson de la ville d'Ypres même et des autres cités de la Flandre.

A cet effet, ils s'adressèrent, entre autres, à un menuisier-sculpteur de la localité, Nicolas De Jonghe, pour renouveler entièrement la partie du mobilier relative à son art. Divers ouvrages partiels d'un ordre moins élevé avaient été effectués antérieurement. Ainsi, Nicolas De Jonghe confectionna en 1529, pour le comptoir de la châtellenie, divers ornements non spécifiés, la plupart destinés probablement à embellir les poutres, les fenêtres, les portes, etc., façonnées par les charpentiers et gros menuisiers. Ces travaux marchèrent assez lentement et furent interrompus à diverses reprises pour des raisons qui m'échappent.

Enfin, en 1534, les chefs de la châtellenie passèrent contrat avec Nicolas De Jonghe pour la confection de meubles sculptés en style renaissance, *met antijken*, destinés aux principales salles du bâtiment occupées par les députés de la circonscription. Énumérons-les dans l'ordre où ils sont consignés :

Grande chambre :

1° Quatre lits taillés à l'antique d'après les exigences de l'œuvre et « pour permettre aux échevins d'y passer la nuit, quand ils ne peuvent regagner à temps leur demeure villageoise; »

2° Quatre fauteuils s'harmonisant avec lesdits lits;

3° Un banc à siège mobile, *keerbanc*, pour chaque lit;

4° Une table ayant la même destination;

5° Une escabelle, idem, « bien massive et du style des autres meubles; »

6° Une garde-robe « ouvrée et taillée à l'antique, conformément aux autres objets; »

7° Six escabeaux pour ladite garde-robe, « faits de bois de Prusse (1), avec des frises sculptées à l'antique et munies des armes sculptées de la châtellenie. »

Chambre latérale :

1° Trois lits « entièrement entaillés d'ornements à l'antique, avec une escabelle, plus un siège en forme de fauteuil, à l'une des extrémités, le tout selon les exigences du travail; »

2° Un banc à siège mobile et une escabelle pour chaque lit;

3° Une table ayant la même destination;

4° Une escabelle, idem, le tout en bois de Prusse et orné selon le style de l'œuvre;

5° Une garde-robe « entièrement garnie, ouvrée et sculptée à l'antique, comme l'exige l'ouvrage; »

6° Six escabelles y relatives, avec des frises, *voyen*, sculptées à l'antique et munies des armes de la châtellenie;

7° Un petit dressoir triangulaire, orné de sculptures, d'après le style de l'œuvre.

Hormis le dernier article, tout le reste n'est qu'une répétition formulée, en termes parfois variés, des stipulations

---

(1) *Pruesschen houte*, ou mieux bois du Nord, dont l'entrepôt était à Hambourg, qui le transmettait à Anvers.

précédentes : double emploi précieux que j'ai tenu à conserver ici.

Après expertise compétente de cette série de meubles, la somme de 448 livres fut comptée à l'artiste, somme considérable, si on la compare à celle que l'on paya à Paul Vander Schelden pour son chef-d'œuvre.

Les deux rangées de lits, outre les ornements sculptés, reçurent des enjolivements peints, ceux-ci appliqués à cent cinquante-six compartiments à fond azuré (planchettes), *gheschildert ende geblaeut ook van scoone azure*, placés derrière les frontons (?) sculptés. Ces peintures étaient-elles destinées à jeter un peu de sérénité sur les parois de l'intérieur des baldaquins?

A cela près, on a ici une idée très nette d'un ameublement de chambre à coucher destinée à des personnages de distinction au début du XVIe siècle. S'il était encore « en estre, » on irait le visiter comme un vrai musée.

En 1541, Nicolas De Jonghe sculpta une table d'autel pour la chapelle particulière de la châtellenie, laquelle était desservie par un prêtre spécial. L'œuvre dut être importante, puisqu'elle fut payée la somme de 72 livres parisis. Évidemment, elle fut façonnée, comme tout le reste, dans le style de renaissance, si affectionné par les dignitaires de l'établissement.

J'arrive à deux pièces capitales, à deux statues figurant *le Jour* et *la Nuit*, qui furent exécutées pour le même local et, à ce sujet, il y a lieu de déplorer la négligence du scribe officiel qui, cette fois, a omis de nous faire connaitre le nom du sculpteur choisi par les magistrats.

Pour moi, la lacune n'existe pas et l'auteur des deux allé-

gories sculptées ne saurait être que Nicolas De Jonghe. Après avoir reçu la part la plus artistique lors du renouvellement de l'ameublement de la châtellenie, il était juste qu'on lui accordât l'honneur d'attacher son nom à des travaux d'embellissement destinés à couronner en quelque sorte l'œuvre entière à lui confiée. Si les magistrats se fussent adressés à un autre sculpteur, son nom à coup sûr eût été enregistré régulièrement. Il n'y aura eu ici qu'inadvertance ou caprice, ennui peut-être d'avoir à consigner aussi fréquemment le nom du maître.

Les figures emblématiques furent polychromées surtout aux vêtements, *ghefigureert in scoone cleederen*. Leur dimension dut être considérable, vu le grand nombre de crochets dont on fit usage pour les suspendre au mur.

Le talent de Nicolas De Jonghe était utilisé également par les échevins communaux d'Ypres. Il fut chargé aussi, en 1531, de façonner un *cassyn*, châssis, où l'image de l'empereur Charles-Quint était représentée *ad vivum*. Qu'est-ce à dire? Aucune mention de verrière (1), pas une trace de paiement fait à un statuaire. C'est donc d'une fenêtre à meneaux ornementés qu'il s'agit, fenêtre dont le montant principal, celui du milieu, d'ordinaire plus large et plus orné, aurait offert cette image, absolument sans doute

(1) Il y en avait deux à la châtellenie, confectionnées en 1535. La première, dressée dans la chambre du conseil, offrait les armes de l'empereur Charles-Quint et de sa femme, celles de la gouvernante des Pays-Bas, la reine Marie de Hongrie, et celles de Flandre; la seconde, érigée dans la grande salle, représentait les armes de Flandre et de la châtellenie, au nombre de huit. Les verres y servant avaient une triple grosseur. L'auteur de cette œuvre s'appelait Louis De Messere et exerçait son art à Ypres même, dont il était vraisemblablement originaire.

comme les lourds mauclairs de nos meubles en style renaissance attardé exhibent leurs cariatides empesées.

Nicolas De Jonghe en demeura-t-il là? Plus rien de lui, du moins à Ypres. Il était trop âgé vraisemblablement, sinon trop ancré dans son lieu natal pour se décider à se déplacer à de grandes distances, sans quoi on pourrait supposer qu'il alla exercer son art, comme tant d'autres de ses confrères, au delà des Pyrénées.

Cette chance échut au grand sculpteur que je n'hésite point à appeler son fils, Jean De Jonghe, élève de Michel-Ange, qui couvrit pour ainsi dire l'Espagne de ses chefs-d'œuvre et qui s'installa successivement à Osma, à Santoyo, à Aranda, à Rioseco, à Valladolid, à Salamanque et à Ségovie, pendant la période 1556-1571.

Nicolas De Jonghe, en pleine activité de son talent, au premier tiers du XVIe siècle, aura dû naître en la seconde moitié du siècle précédent et avoir, par exemple, une cinquantaine d'années, en 1534, lorsqu'il exécuta l'ameublement ornementé de la châtellenie yproise. Conséquemment, l'illustre Jean De Jonghe a vécu dans une période d'années telle que, à ce point de vue, son origine n'est point douteuse.

Si les dates s'accordent, le nom sonne bien plus juste encore, et à ces coïncidences s'ajoute la profession identique des deux artistes, pour former un faisceau de preuves susceptibles d'amener une conviction.

D'autres arguments viennent renforcer ma thèse. Les De Jonghe foisonnent à Ypres. On compte une dizaine de familles différentes de ce nom au XVIIe siècle, la plupart ayant pour chef un membre s'appelant Jean. Comme partout ailleurs en Flandre, les insurgés au XVIe siècle ont

détruit impitoyablement les registres de baptême et de mariage, de façon à empêcher les chercheurs de généalogie de remonter au delà de la prise d'Anvers par Alexandre Farnèse.

De même que Paul Vander Schelden s'initia dans l'atelier de son père aux premières notions de sculpture, de même Jean De Jonghe reçut de son père les principes élémentaires de cet art.

Les deux élèves, après avoir des preuves marquantes de leur aptitude, allèrent se perfectionner sur le sol italien, le premier, à l'école d'un grand maître, selon toute apparence, le second, on le sait déjà, à celle de Michel-Ange.

De retour aux Pays-Bas, les premiers ferments de la révolution s'étant déclarés, les ressources nécessaires à leur existence honorable et les travaux dignes de leur génie leur auront insensiblement fait défaut.

De là la nécessité de s'expatrier définitivement et, comme l'Espagne, j'aime à le redire, s'offrait à eux avec une perspective de fortune et de gloire, les éminents artistes n'auront point hésité un instant sur le choix de leur résidence.

Jean De Jonghe, étant moins âgé que son confrère et compatriote, aura assisté à la pleine conflagration des Pays-Bas, conséquemment à l'inévitable fermeture des églises, un vrai désastre pour les artistes, et son départ se sera imposé de la façon la plus impérieuse.

Une dernière démonstration de son origine yproise entrera en ligne, lorsque tous ses travaux de sculpture, de peinture et d'architecture, — car il réunissait, comme son maître italien, ce triple talent artistique, — auront été relevés et étudiés et qu'un examen comparatif aura pu se faire des productions yproises contemporaines.

Sans le moindre doute, à travers toutes les transformations, le milieu où vécut l'artiste et où se développa son talent se répercute fidèlement dans ses œuvres, grande raison, selon moi, de s'attacher à créer ce que j'appellerai un réseau de zones didactiques auquel se rattacherait la désignation exacte du nom, du berceau, de la maîtrise, etc., de nos maîtres sculpteurs obtenue par le canal inépuisable des archives.

On y confine déjà pour les peintures, les tapisseries, les gravures, les dinanderies. Simple question de temps pour le reste (1).

---

(1) Au moment où je termine ce travail, un volume de *Documentos*, récemment sorti de presse et formé d'extraits des archives de la maison d'Albe, me parvient par l'entremise d'un ami de Madrid. Comme je présume que l'ouvrage n'est point destiné au commerce, je crois devoir signaler ici une information intéressante qu'il livre à l'histoire de la sculpture belge.

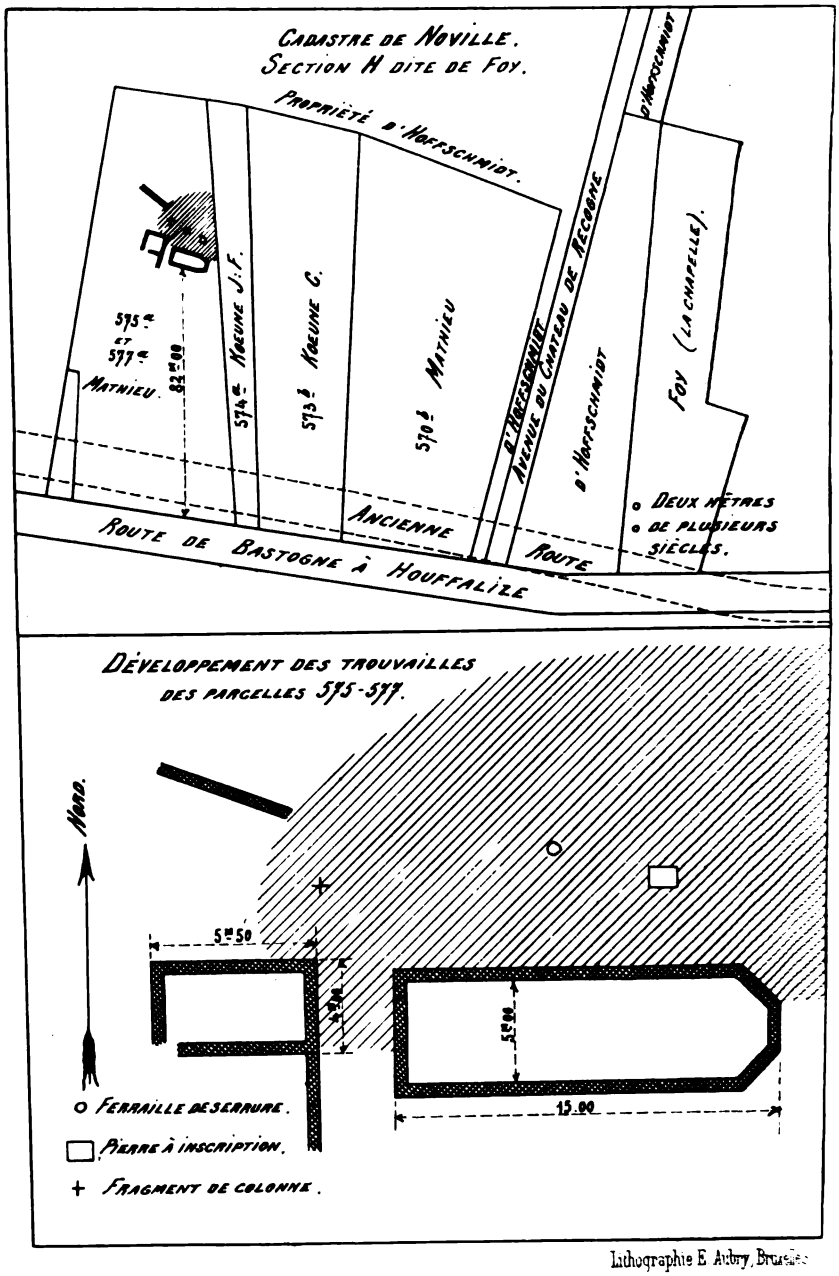
De 1571 à 1573, le célèbre sculpteur Guillaume Van den Broeck, désigné sous l'appellation de *Guillermo Paludano*, exécute une cloison, *rena* ou *reja*, pour le monastère de San-Leonardo de Alva, et, en 1573, une tête sculptée en marbre, *cabeça*, pour la même destination. Comme les œuvres du maître sont perdues, il y aura lieu de rechercher si ladite cloison existe encore à Alva.

L'artiste demeurait alors à Anvers, d'où il est déclaré être originaire, *vezino de Anveres*.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Substructions de Foy

à Noville près de Bastogne.



Lithographie E. Aubry, Bruxelles

ÉPIGRAPHIE ROMAINE DE LA BELGIQUE

(*Suite*) (1)

N° 527.

DEO ENARABO (ET) . G(ENI)O
7 . OLLODAG PORTIC(VM) Q(VA)M
VELVGNIVS INGENVVS PROMI
SERAT . POST . OBITVM . EIVS
SOLL(AN)IVS VICTOR . FIL . ADOP(TI)V°S
FECIT

— Foy, dépendance de la commune de *Noville-en-Ardenne*, près de Bastogne.

(*Deo Enarabo et genio centuriae Ollodagi, porticum quam Velugnius Ingenuus promiserat, post obitum ejus, Sollanius Victor filius adoptivus fecit.*)

Cette inscription est entrée au Musée royal d'antiquités de Bruxelles (don de M. Cavens).

La pierre est en quatre fragments; la brisure est ancienne; mais couchée sur le sol (le dos de la pierre en haut), l'inscription est d'une parfaite conservation : à peine quelques

(1) Voir le dernier article (avec renvois aux précédents), dans le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 227.

éclats aux lettres. Les caractères sont taillés en double biseau v (et non en rond ᴗ ou en carré ⊔, manière moderne qui a décelé (1) des inscriptions factices).

Ce monument lapidaire, trouvé en mai 1892, a été, le 11 juin, communiqué à M. le baron de Haulleville, conservateur en chef des Musées du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles; le 14 juin, l'inscription a été, par M. Destrée, conservateur du Musée royal d'antiquités, portée à la connaissance de l'auteur du présent article (membre de la Commission de surveillance de ce Musée), à l'effet de vérifier l'authenticité et la valeur de la pierre, offerte en vente par M. L. Mathieu, de Bastogne, propriétaire du terrain d'où elle avait été extraite.

Le 16 et le 17 juin, visite du lieu de la trouvaille et de l'inscription elle-même, que les savants de la localité, déroutés par le signe 7, pris pour un chiffre arabe, et par l'apparent futur *enarabo* (de *enarare*, cru être une altération d'*enarrare*), ne parvenaient pas à comprendre (2). Une explication fut laissée dans leurs mains : *Deo Enarabo et genio centuriae Ollodagi*, etc.

Le 19 juin, M. L. Mathieu écrivait : « A l'instant même, » je reçois une lettre d'un archéologue me demandant s'il » peut voir la pierre et prendre un calque de l'inscription. » Dois-je le laisser faire? »

Réponse affirmative; mais pour assurer au *Bulletin* la priorité de la description de la découverte, insertion dans le

---

(1) Hübner, *Exempla scripturae epigraphicae*, p. xxxi.

(2) Ne murmurait-on même pas quelque chose comme *énarrable*, par opposition à notre mot français *inénarrable*...

journal *La Meuse*, de Liège, réclamée d'urgence et obtenue le 20 juin, de l'avis suivant :

Une inscription romaine remarquable vient d'être découverte à Noville, près de Bastogne, par les ouvriers de M. L. Mathieu, tout contre le domaine de Recogne, appartenant à la famille d'Hoffschmidt. La dédicace est en l'honneur d'une divinité locale *Deus Enarabus* et du génie de la Centurie (subdivision de la Cohorte) que commandait un certain Ollodagus; Sollanius Victor, fils adoptif de Velugnius Ingenuus, y déclare avoir construit le portique (sans doute d'un *sacellum* romain placé en cet endroit) que ce dernier avait promis et qu'il n'avait pu exécuter de son vivant. Cette inscription sera prochainement publiée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*

Il était utile d'assurer de plus près cette priorité (1); car déjà on a lu l'inscription dans la *Gazette de Liège* du 20 juillet, et dans le *Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, nos 5 et 6 (distribués non en juin, comme pourrait le faire croire le 2e de ces numéros, mais en juillet seulement), et d'autres publications sont encore annoncées.

En même temps que l'inscription, les ouvriers avaient recueilli et rapporté dans la maison de M. L. Mathieu, Grand'Place, à Bastogne, une base de colonne, une grande pierre taillée en parallélipipède, mais sans inscription, un débris de poterie rouge, dite samienne, avec la marque PRIMUS (le v arrondi), plus des ferrailles paraissant avoir

(1) Ainsi que la présente publication l'a eue pour la pierre des *Matronae Cantrusteihiae*, la pierre sigillaire d'oculiste de Houtain, etc., succédant en cela à l'Académie royale de Belgique (voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 322). De même pour les inscriptions de la citadelle de Namur.

appartenu à une serrure, le tout provenant du lieu où l'inscription avait été découverte, sans compter ce que l'on avait négligé : divers débris, cubes provenant d'une mosaïque, tessons avec nom du potier, etc.

De plus, on conserve en la maison Mathieu une statuette trouvée, il y a quelque vingt-cinq ans, au même endroit.

Cette statuette, en bronze, est façonnée, quant à la pose et au dessin général, sur un modèle classique ; mais par les traits de la figure, comme par l'exécution, elle dénote un travail local. Ce qu'elle représente ne correspond d'ailleurs à aucun type précis de divinité romaine ; c'est un personnage, tête nue, à chevelure longue et bouclée, portant une tunique, et sur l'épaule une peau de bête sauvage dont les pattes retombantes semblent trop peu larges pour figurer celles d'un lion ; par derrière, cette peau est retenue avec la tunique par une ceinture à traits en losanges, simulant des dessins frappés sur du cuir ; une boucle ronde ferme la ceinture ; la main droite levée devait tenir une haste, à en juger par la direction du trou cylindrique, aujourd'hui vide, qui traverse cette main ; quant à l'autre main, tendue en avant et inclinée, elle doit avoir tenu une patère à l'aide de laquelle le personnage fait des libations.

D'après la famille Mathieu, les yeux étaient en pierres précieuses (on dit même en brillants, voir ci-après) : la statuette fut un jour confiée à un Liégeois qu'on nomme, et au retour, les yeux avaient disparu (il s'agit sans doute de ces yeux en argent (1) que portent souvent les statues).

---

(1) OEuvre de ces *fabri ocularii* connus par les inscriptions, que d'aucuns prenaient pour des « fabricants de lunettes » ! (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 305.)

Les lieux ainsi que les antiquités découvertes, dont la statuette, sont connus et décrits.

On lit dans les *Annales* de l'Institut archéologique du Luxembourg, V (Arlon, 1867), p. 25 : « Citons une découverte de substructions faite à Foy, commune de Noville, » dans le courant de 1862; on y a trouvé une statuette en » bronze représentant un officier légionnaire. »

Ibid., VII (1871), p. 141, il est parlé un peu confusément des substructions romaines trouvées à Noville, ainsi qu'à Cobru et Rachamps, qui sont des dépendances de la même commune (1).

M. Tandel (2) s'exprime en ces termes : « Noville; au lieu dit Croix-Sainte-Barbe, on retrouve des traces de maisons, des clous, des fourchettes, des cuillères, des mosaïques brisées, des dalles de 20 à 30 centimètres et une grande pierre quadrangulaire de 1 mètre environ de surface sur 30 centimètres d'épaisseur.

« Ces ruines attestent par leur couleur que le village (*sic*) a été détruit par le feu. M. Mathieu, de Foy, a trouvé, au même lieu, une statue de 2 décimètres de hauteur, de couleur gris brun ; la tête est nue, recouverte d'une longue chevelure frisée pendant jusque sur les épaules ; yeux en brillants. On dirait la statue d'un guerrier, un bras levé vers le ciel et l'autre tendu vers la terre, dans l'attitude d'un homme

---

(1) Notons, en passant, que les autres découvertes prétenduement faites à Noville (Luxembourg), signalées par Van Dessel (IVe vol. de Schayes, p. 163), concernent les environs de Freux, Remagne-Rendu et Saint-Mard, dans une tout autre partie de la province.

(2) *Les communes luxembourgeoises*, IV (arrondissement de Bastogne), p. 583, d'après une notice de M. Baltus, instituteur communal à Foy, 1877.

manœuvrant une lance ; une peau de loup agrafée sur l'épaule lui sert de manteau ; tunique courte avec ceinturon, bras recouverts, jambes nues jusqu'aux genoux, et sandales avec courroies aux pieds (1)... »

Cette description (où il y a quelques détails à rectifier, d'après ce qui est dit ci-dessus) complète celle qui vient d'être présentée.

Pour trouver le lieu de la découverte, on suit en sortant de Bastogne, vers le nord, la route de Bastogne à Houffalize, qui, au moins à Foy, est la rectification d'une très ancienne route dite « de Bastogne à Liège », que suivent encore des pèlerinages dont l'origine remonte fort haut Elle est distincte cependant de la route romaine qui, dans cette partie du Luxembourg, est signalée entre Mande-Saint-Étienne et Longchamps, à peu près parallèlement à 4 ou 5 kilomètres à l'ouest.

La planche en regard de la p. 291 donne des détails sur l'emplacement où la découverte a été faite : à 4 kilomètres de Bastogne vers Liège, on parvient à gauche en un lieu dit « Terres des Moines », au milieu desquelles se trouvent les « Étangs des Béguines », presque en face de la borne 57, et à 420 mètres de celle-ci, on arrive au terrain Mathieu, dont le bord (ayant appartenu à l'ancienne « route de Liège »), est couvert du contenu de près de 100 tombereaux de pierres mêlées de tuiles, de tessons romains, extraits du terrain. Les substructions sont à 82 mètres de la route actuelle et sont

(1) La notice continue, en parlant de la découverte faite à Foy, d'un pot de pierre recouvert d'une ardoise et renfermant 600 pièces de la grandeur d'un Pfenning. Il s'agit sans doute de monnaies modernes ; M. L. Mathieu n'en a jamais entendu parler et la trouvaille est, en tous cas, étrangère à l'inscription.

figurées au bas de la planche : à côté des bâtiments dont les murs ont été reconnus et dont on retrouve encore des parties est une aire assez vaste, indiquée par des hachures sur le plan ; c'est de là que proviennent les débris récemment accumulés, et aussi l'inscription, les débris de colonne et de serrure.

L'emplacement est à une altitude de 533 mètres, tout près d'un des points culminants de la Belgique, à 545 mètres (1); dans notre pays, trois autres massifs seulement sont plus haut (2).

De Foy, l'on découvre une grande étendue de pays; c'est sans doute le point le plus élevé, à proximité des substructions, qui a été choisi par l'armée romaine comme station : de là, elle pouvait commander toute la contrée.

Tout près, de l'autre côté de l'avenue du château de Recogne, au lieu dit « Croix-Sainte-Barbe », d'après M. Tandel (voir ci-dessus), sont plantés deux arbres, figurés sur la carte militaire avec le titre (au singulier) d' « arbre de Foy », et connus dans le pays sous le nom de « hêtres Sainte-Barbe »; ce sont des arbres plusieurs fois séculaires qu'on aperçoit de très loin ; ils sont plantés sur un terrain appartenant à la chapelle de Foy : tout cela se rattache peut-être à des traditions du culte païen exercé dans ces parages.

---

(1) Du côté droit de la route de Bastogne à Houffalize, en face de l'avenue du château de Recogne (figurée sur le plan); il y a cependant à l'ouest de Bastogne, entre Velleroux et Senonchamps, un autre endroit du même plateau dont l'altitude est de 551 mètres.

(2) Ce sont ceux de la Baraque Michel (Jalhay, 674 mètres), de la Baraque Fraiture (Malempré, 652 mètres), de la borne 105, près de Vielsalm, qui est près d'un point marqué 599 mètres sur la carte du département de la guerre.

Un *sacellum*, ou petit temple, se trouvait peut-être au quadrilatère terminé en moitié d'hexagone, à proximité du point culminant; à ce *sacellum* doivent avoir appartenu l'inscription trouvée à côté, le débris de colonne (faisant partie du portique?), ainsi que la serrure.

Enfin, il n'est pas impossible que la statuette provenant du même endroit et figurant un guerrier qui fait une offrande, soit une représentation du dieu *Enarabus*, ou au moins du génie de la centurie que commandait *Ollodagus*.

Cette statuette ne représente, en effet, ni « un officier légionnaire » ni Hercule (1), comme on l'a dit.

Un officier légionnaire, — ici un centurion —, n'eût pas porté une simple tunique; quelque insigne, quelque arme autre qu'une haste, aurait révélé son grade ou ses dignités : n'est-ce pas ainsi que les centurions sont représentés dans les occasions solennelles : « ceteri centuriones, juxta suam quisque centuriam, *armis donisque fulgentes* (2) » ?

Quant à Hercule, toujours il est représenté nu, et la peau de bête dont le personnage est vêtu est loin de ressembler à celle d'un lion, seul signe d'après lequel il serait possible de rattacher le personnage à la divinité citée. D'ailleurs où signalera-t-on un Hercule avec haste et patère?

C'est un personnage militaire qui offre un sacrifice en faisant des libations, rien de plus; mais pareille représentation suffit et, de l'avis du savant Zangemeister, convient très bien à l'une ou l'autre des divinités mentionnées dans l'inscription.

---

(1) *Korrespondenzblatt der westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, XI, p. 102.

(2) Tac., *Hist.*, II, 89.

La centurie qui avait là sa station et son autel, était une subdivision de cohorte, composée de cent hommes, comme son nom l'indique (bien que ce nombre ait été parfois modifié sans qu'on n'ait changé la dénomination).

C'était un détachement important de l'armée romaine qu'une centurie.

Flavius Joseph (1) met, en l'an 66 de l'ère chrétienne, un discours important dans la bouche du roi Agrippa; à cette époque, la puissance de Rome était si grande que deux mille soldats lui suffisaient pour maintenir la Thrace; une légion pour la Dalmatie; deux pour l'Illyrie et la Dacie; douze cents soldats pour toutes les Gaules.

Ici l'on aborbe directement l'étude de l'antiquité de l'inscription, et tout en admettant quelque exagération dans le discours d'Agrippa, *a priori* on est tenté de repousser une opinion qui placerait à Bastogne, au Ier siècle, la douzième partie! des forces romaines réservées à toute la Gaule.

Ce serait donc, en notre pays, après les événements des années 69 et 70, tout au moins (insurrection de Civilis, sa lutte contre Labéon, etc.), qu'il faudrait reporter l'établissement d'une centurie à Noville, près de Bastogne, et nous voilà bientôt dans ce IIe siècle, époque de prospérité pour la Belgique, celle de nos villas, de nos tumulus, celle de l'inscription de Flémalle, datée des consulats de l'an 188, en l'honneur de la déesse Meuse...

C'est précisément l'époque que l'on croit pouvoir assigner ici à la pierre de Noville.

---

(1) *Guerre des Juifs contre les Romains*, II, 28.

Rien à tirer de la latinité; elle est d'une correction parfaite : on parle souvent, dans les inscriptions, de portiques formant spécialement l'objet de vœux à la divinité; *promiserat* pour *voverat* se lit parfois sur les pierres monumentales; *post obitum* est une expression employée par César, Cicéron, Virgile; les inscriptions en l'honneur du génie d'une centurie sont abondantes, et il n'en manque pas où la centurie est désignée par le nom ou le simple surnom du commandant.

M. Zangemeister, qui, à la vérité, n'a encore eu sous les yeux qu'un « frottis » de l'inscription, incline à considérer celle-ci comme étant du Ier siècle, et même de la première moitié : cette impression s'est formée chez lui par la forme très pure de l'alphabet employé, par la longueur de certains I : PROMISERAT, FIL(ius), enfin par le nominatif en *os* (*adoptivos* pour *adoptivus*).

Ces indices réunis ont une certaine force; mais en les isolant, il semble qu'on peut les combattre avec avantage.

Quant à la forme des lettres, elle ne diffère pas tant au second siècle et au premier, qu'on puisse la dater avec certitude : « Il ne faut pas s'attacher outre mesure, dit Cagnat (1), aux petites différences qu'on pourra remarquer dans les alphabets : *en dehors de Rome*, la perfection de l'exécution dépendait beaucoup de l'habileté du graveur et des ressources dont il disposait; dans l'ignorance où nous sommes de ces particularités, on s'exposerait, pour vouloir tirer de l'aspect des inscriptions des conclusions trop précises, à commettre des erreurs regrettables. » Ainsi, dans l'hypothèse où la forme des lettres les rapprocherait réellement du Ier siècle,

(1) *Cours d'épigraphie latine*, 2e édit., p. 5.

les lapicides de la province n'ont-ils pas pu retarder quelque peu sur la mode de Rome. Ajoutons qu'il n'y a rien d'absolument saillant dans cette forme pour conclure positivement à l'antiquité la plus grande.

Les I de l'inscription dans les deux mots cités, dépassent bien la ligne, mais d'une manière presque insignifiante.

Cependant, nous aurions en réalité deux spécimens de l' « I longa », parmi tant d'autres I au niveau des autres lettres (porticum, Velugnius, Ingenuus, obitum, Sollanius, fecit), que nous ne serions pas encore obligés de reporter la date de l'inscription au Ier siècle.

Il suffit, en effet, de parcourir les inscriptions impériales de Rome pour remarquer que, même au milieu des mots, on trouve l' « I longa », jusqu'à la fin du IIe siècle au moins : une inscription de Septime Sévère de l'an 198 porte, ANTONINÓ... PII; une autre de Marc Aurèle a même, avec l' « I longa », précisément avec l'un des mots qui font l'objet de l'observation : .. FIL DIVI HADRIANI (1).

Enfin, le nominatif en *os* est usuel au Luxembourg, pour le mot *vivus*, dont la désinence est semblable à celle *d'adoptivus* et qu'on trouve écrit *vivos*, en cinq inscriptions d'Arlon (2). Or, ce qui ailleurs peut être considéré comme une preuve d'antiquité, doit, à raison de la fréquence de la forme à Arlon, être pris seulement pour un idiotisme archaïque, usité dans la contrée; l'impression qu'ont laissée à l'auteur du présent article les inscriptions d'Arlon avec ce

---

(1) C. I. L., VI, 1012 et 1030.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, p. 57 (nos 75, 76), 61 (no 80); XV, pp. 103 et 175 (no 347), 104 (no 337).

nominatif *vivos* est qu'elles ne sont pas du Ier siècle ; il les a même rapportées expressément au IIIe (1), où cette forme aurait perduré.

Examinons, en étudiant les noms eux-mêmes, si l'on est amené forcément à donner à l'inscription une date plus ancienne que le IIe siècle.

I. D'abord le nom du *deus Enarabus*.

Il y a lieu de repousser toute tentative de chercher à ce nom *Enarabus* un rapport quelconque avec le latin (ou même le grec : Ἔναρα, spolia ; Ἐναράομαι, imprecor).

Il s'agit vraisemblablement d'une divinité topique, adorée dans une région déterminée.

Or, précisément, voilà qu'une contrée voisine de l'Ardenne, si même elle n'était pas comprise dans celle-ci : Niersbach, cercle de Wittlich, à environ 25 kilomètres N.-E. de Trèves (entre les villages d'Arenrath N, Gladbach E, Grewerath S et Herforst O), a fourni à Wiltheim (2) l'inscription suivante, aujourd'hui malheureusement perdue :

DEO INTARABO
EX IMPERIO Q
SOLIMARIVS
RITVS AEDEM CVM SVIS ORNA
MIINTIS CONSA
CRAVIT . L . M

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XV, p. 103, note 2.

(2) *Luxemburgum romanum*, p. 44 (et d'après cet auteur, DONATUS, *Nov. thes.*, I, 69, n° 3) ; HONTHEIM, *Prodrom.*, p. 186 ; DE WAL, *Mythol. septemtr.*, p. 151 ; STEINER, *Inscr. rhenan.*, n° 2011, et *Codex inscr. roman. Danubii et Rheni*, n° 907 ; ORELLI, n° 2015). D'aucuns ont lu pour surnom du dédicant *Bilus* (au

L'attention devait naturellement se porter sur l'identité de ces deux divinités, *Intarabus* et *Enarabus*, dont le nom se ressemble si fort; il y avait à se demander si la lettre N de ENARABO ne portait pas, au haut de la seconde haste verticale, une barre horizontale qui eût formé le monogramme (NT) : mais, rien à droite, tandis que, du côté opposé, un léger éclat dans la pierre ne permet pas la vérification; du reste, celle-ci n'aurait pas été pertinente en l'absence de tout exemple connu où le T n'aurait pas au complet sa barre horizontale. (A ce propos, faisons remarquer qu'un accident semblable est arrivé au monogramme (ET) de la première ligne, lequel se présente de la manière suivante : ꓘ⁻ ; mais, là encore, un éclat de la pierre ne permet pas de conclure à l'absence, invraisemblable du reste, d'un des éléments essentiels de chacune des deux lettres copulées ꓘ et T, qui a été supposée à tort (1).)

Wiltheim ne se serait-il pas trompé et n'aurait-il pas, à raison de quelque éclat de la pierre, supposé un T entre la deuxième lettre et la troisième de INARABO, peut-être écrit I(NN)ARABO (les deux NN copulés et la seconde oblique devenue illisible?)

Quoi qu'il en soit de la différence de INT ou IN à EN, il

---

lieu de *Ritus)*; cette correction semble pouvoir être approuvée. *Ritus* ne se rencontre guère parmi les surnoms romains, tandis que *Bitus* se présente fréquemment : C. I. L., III, VIII, etc. (passim), plus un exemple tout récent (*Bull. della Comm. archeol. comunale di Roma*, 2e s., 1885, p. 137).

HOLDER, qui lit *Bitus*, rapproche ce nom de celui des *Bituriges*.

(1) *Korrespondenzblatt* cité, XI, p. 104. La première partie de la ligne horizontale supérieure paraît avoir dû contourner un éclat existant au moment de l'inscription.

s'agit probablement d'une seule et même divinité, et tel est bien l'avis de M. Zangemeister.

On remarquera l'analogie du nom du dédicant *Solimarius* avec les noms *Sollius* (et peut-être *Sollanus*, voir ci-après), et *Ibliomarius* des inscriptions d'Arlon (1).

La forme II pour E dans ORNAMIINTIS, non plus que le premier A de CONSACRAVIT, ne donnent pas sur l'âge de l'inscription de Niersbach des renseignements précis d'où l'on pourrait conclure à la contemporanéité des deux pierres consacrées à la même divinité : à toutes les époques, telle a été la forme de l'E en beaucoup d'inscriptions (2), et l'on rencontre l'expression *consacrare* pour *consecrare* tant dans les anciennes inscriptions que dans celles du IIe siècle ou du IIIe (3).

II. *Ollodagus*, le nom du centurion, est de nature à attirer tout particulièrement l'attention.

Le mot OLLODAG est de lecture certaine : le G est identique au G de *genio*, de *Velugnius*, d'*Ingenuus*.

Il faut lire *Ollodag*(i) et s'abstenir de présenter la terminaison en *g* comme un signe de grande antiquité : cela est bon pour le *Vesperug* inscrit sur l'autel du Soleil, près du temple de Quirinus (4); mais nous ne sommes pas sur un terrain aussi ancien. Non pas qu'on ne puisse trouver dans la langue grecque ou latine les syllabes dont le nom est formé; mais que faire de mots signifiant : *perdo*, *puppa*,

---

(1) Voy. n° 45, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, p. 55.

(2) CAGNAT, *l. cit.*, p. 14.

(3) C. I. L., II, n° 4282 (temps de Trajan); VIII, n° 8426 (id. de Septime-Sévère).

(4) QUINTIL., *Inst. orat.*, I, 7.

urna? Et encore, le latin *olla*, d'après Festus, s'écrivait d'abord *aula*...

Telle est si bien l'impression que le nom et ses pareils produisent dans l'esprit, que Mommsen, trouvant dans les inscriptions anciennes de Rome le surnom *Olopantus* (1), se hâte de poser la question : N'y a-t-il pas lieu de rectifier et de lire *Diopantus?*...

Cependant Tacite nous fait connaître, vers l'an 60 de l'ère chrétienne, le nom analogue d'un autre centurion, le classiaire *Oloaritus* (2), dont il sera reparlé ci-après...

Il n'y a pas à le méconnaître : *Ollodagus* est un nom se rattachant plutôt aux langues parlées de ce côté-ci des Alpes, et les étymologistes celtiques, cimbriques, etc., etc. (3), nous donnent fort à propos les deux racines : OLL (= *omnis*, *totus*) et DAG (= *dies*). *Ollodagus* correspondrait ainsi à notre flamand : *alle dagen*, tous les jours (4)...

Ces deux racines se retrouvent dans plusieurs noms que, de fait, tout le monde reconnaît n'avoir rien de commun avec le monde classique :

1° *Oll*, dans le surnom *Olloudius* qu'on trouve dans plusieurs inscriptions en l'honneur du dieu Mars, en Angleterre et dans le midi de la France (5); peut-être

---

(1) C. I. L., I, n° 1091.

(2) *Ann.*, XIV, 8.

(3) Consulter KILIAEN, GRAFF, BOPP, ZEUSS, FÖRSTEMANN, HOLDER, etc.

(4) On pourrait songer aussi au radical *Allo*, que HOLDER, *Altcelltischer Sprachschatz*, retrouve (d'après un scoliaste de JUVÉNAL) dans le nom *Allobroges*, avec le sens de *autre* (*alius*, en latin, ἄλλος en grec).

(5) C. I. L., VII, n° 73; XII, n°s 166 et 167. Voir aussi ALLMER, *Revue épigr.*, II, p. 318 (citation que me communique M. le conseiller Zangemeister, mais que je n'ai pu vérifier pour savoir s'il s'agit de monuments nouvellement découverts).

même ce surnom a-t-il été porté par le dieu Mercure (1)...

2° *Dag*, dans une inscription d'Arlon qui, à raison du voisinage, a de l'importance, et qui contient les deux noms *Daguus* et *Dagsillus* (2).

Ailleurs on a trouvé encore d'autres noms celtisants de pareille formation : *Dagoriæ*, père de *Vellaunus* (3); les potiers *Dagodubnus*, *Dagomarus*, *Dagoimnus* (?), etc. (4).

Par une coïncidence curieuse, une inscription anglaise trouvée juste un an auparavant (mai 1891), à Binchester (5), donna lieu à l'examen de la même question étymologique. Cette inscription porte : I. O. M ‖ ET MATRIB ‖ VS OI.LOTO ‖ TIS SIVE TRA ‖ NS MARINIS ‖ POMPONIVS ‖ DONATVS ‖ BF COS PRO ‖ SALVTE SVA ‖ ET SVORVM ‖ V. S. L. A.

On a proposé bien des interprétations de ce nom d'*Ollototae*, dont les deux premières syllabes sont précisément celles d'*Ollodagus;* la plus probable est : OLL = ALL (omnis, totus) et TUATH, TUD, TUT (populus). Les *Matres Ollototae*

---

(1) Je trouve dans les *Jahrbücher* de Bonn, XVII, p. 175, un *Mercurius Opopup* : j'y trouve des éléments pour la lecture *O*(ll)*o*(di)*u*(s).

N. B. On a cherché, en vain, dans le C. I. L., V, cette inscription qui est signalée comme découverte à Milan. La même circonstance a déjà été énoncée, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIX, p. 89, note 5, pour deux autres inscriptions de Milan.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, p. 61, n° 80. Cfr. chez STEINER, *Codex inscriptionum romanarum Rheni et Danubii*, n°s 1713 et 1847 : *Axsillius* et *Tasgilla*, de Trèves et de ses environs.

(3) *Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, XII (1888), p. 82.

(4) SCHUERMANS, *Sigles figulins*, n°s 1839 et suiv. (cfr. 1831 et suiv.).

(5) *Korrespondenzblatt*, cité, X, p. 204; *The archaeological Journal*, XLIX (1892), n°s 194 et 195, pp. 196 et 226, où sont citées une série d'autres sources, et où l'on préfère la traduction *aliarum gentium*, comme respectant mieux l' « interchangeabilité » indiquée par la conjonction *sive*.

seraient ainsi synonymes des *Matres omnium gentium* (C. I. L., VII, 887), d'une autre inscription d'Angleterre, pays où, en effet, les soldats du continent ont laissé une série d'inscriptions dédiées aux dieux de leur pays natal : *Matribus Italis, Germanis, Gallis, Britannis* (*ibid.*, 5); *Matribus, Afris, Italis, Gallis* (*ibid.*, 238); et, en général, aux divinités topiques d'outre-mer : *Matribus transmarinis* (*ibid.*, 303, 319, 499, 994, plus l'inscription de 1891). Si n'était la place occupée dans certaine inscription (1) par la dénomination monogrammatique : (OR)(BI)-(TO)AL, on serait vraiment tenté de rapporter cela aux *Matres orbis totalis*, comme l'avait fait Roach Smith (2), plutôt que de laisser les *Matres* sans qualificatif topique spécial et de créer le surnom bizarre : *Orbiotalis*.....

Toujours est-il que l'inscription de Binchester, traduite par *Matribus omnium gentium*, permet de donner au nom d'*Ollodagus*, le synonyme *omnium dierum*, c'est-à-dire quelque chose comme *Perpetuus*.

Malheureusement, le surnom *Ollodagus* est isolé; comme *Oloaritus*, nom de l'autre centurion cité ci-dessus, il n'est accompagné ni de nom *gentilicium*, ni de prénom, et l'on ne sait si l'on a affaire à un barbare ou à un citoyen romain : l'une hypothèse, comme l'autre, est admissible; ce sera l'âge de l'inscription qui déterminera laquelle doit être préférée.

---

(1) C. I. L., VII, 198 : MATR(IB)VS || N. NAN || TONIVS || (OR)(BI)(TO)AL || V. S. L. M.

(2) *Collectanea antiqua*, IV (1837), p. 53 : il y a cependant des *Matres* invoquées seules (C. I. L., 642); cfr. des inscriptions d'Angleterre : *diis deabusque*, et même *diis deabusque omnibus* (*ibid.*, 633 et 1074); *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, pp. 397 et 406.

Ce serait une erreur de croire qu'un non-citoyen romain n'a pu exercer un commandement dans les armées romaines.

Qu'il en soit ainsi pour les légions, on n'essayera pas de le contester ; mais, pour les corps auxiliaires, formés parmi les nations associées ou assujetties à l'empire romain, cela ne devient exact qu'à un moment déterminé qu'on va essayer de préciser.

Tacite (1) nous rend compte de ce qui se passait encore en l'an 25 de l'ère chrétienne : les provinciaux étaient appelés à former eux-mêmes les corps destinés à défendre la contrée qu'ils habitaient et ils nommaient eux-mêmes les chefs de ces corps : « soliti, si mitterent auxilia, suos ductores praeficere, nec nisi adversum accolas belligerare. » Aussi quelles rumeurs chez les Thraces quand ils entendent circuler le bruit qu'on allait les disperser au loin et les incorporer avec d'autres nations : « rumor incesserat fore ut disjecti, aliisque nationibus permixti, diversas in terras traherentur. »

Ce n'était pas un faux bruit : une mesure générale, pour dépayser les auxiliaires, doit avoir été prise à cette époque : nous possédons un diplôme de congé militaire accordé en l'an 60 après J.-C , par l'empereur Néron, à des auxiliaires de la Galice, de l'Asturie, de la Lusitanie, campés en Illyrie sous des commandants romains (2).

Certes, il n'en fut pas autrement pour nos contrées ; témoin plusieurs cohortes bataves campées chez les Lingons

---

(1) *Ann.*, IV, 46.
(2) C. I. L., III, p. 845, dipl. II.

et envoyées en *Britannia* (1). Mais — n'est-ce pas à raison de la confiance toute particulière accordée aux indigènes de la *Germania inferior*, qui, en grand nombre, étaient attachés comme gardes du corps aux premiers empereurs, sous le titre de *Germani*, *Germaniciani*, parmi lesquels nommément des Bataves, des Frisons, même un Bétasien (2)? — on rencontre encore, cantonnés chez nous, des auxiliaires bataves, trévires, tungres, obéissant à des chefs de leur nationalité.

La même confiance que Drusus, beau-fils d'Auguste, avait déjà manifestée pour Anectius et Senectius, Nerviens, qui l'accompagnaient en qualité de tribuns militaires dans sa campagne en Germanie trans-rhénane (3), Vitellius la témoigna au Batave Civilis, aux Trévires Classicus et Tutor, qui obtinrent de hauts grades dans l'armée romaine, tout en restant campés dans la *Germania inferior*, à proximité du lieu de leur origine (4).

Mais l'expérience fut dure pour Rome; celle-ci rencontra, en l'an 70, ces officiers de l'armée romaine parmi ses ennemis...

Dès l'an 74, on a une preuve officielle du changement radical de système : Vespasien, dans la province de

---

(1) Tacit., *Hist.*, I, 59; II, 27.

(2) Henzen, *Annali dell Instituto di corrispondenza archeologica*, XXII 1850), p. 14, a fait un rapprochement semblable.

Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, pp. 112 et 113, où sont réunies des inscriptions de *corporis custodes*.

(3) Liv., Epitome libre cxxxix : « Senectius et Anectius, *tribuni*, ex civitate Nerviorum. »

(4) Tacit., *Hist.*, IV, 16 : « Civilis cum *cohorte* cui *praeerat* »; *ibid.*, 55 : « Classicus *praefectus alae* Treverorum »; « Tutor ripae Rheni a Vitellio *praefectus* ».

Germanie, a composé l'armée romaine de Thraces, d'Asturiens, d'Aquitains, de Rètes, de Vindéliciens, d'Espagnols, de Dalmates; plus un seul Tungre, Trévire ou Batave (1).

A l'inverse, nous retrouvons les indigènes de la Germania en Angleterre : vers l'an 80, Agricola a trois cohortes tungres sous ses ordres dans la *Britannia* (2), et le diplôme militaire de Flémalle nous montre, en l'an 98, dans la *Germania inferior*, un Tungre revenant d'Angleterre, où il a peut-être passé complètes ses vingt-cinq années de service militaire, c'est-à-dire depuis l'an 73...

La conclusion de ces prémisses est que, si l'inscription est de la première moitié du Ier siècle après J.-C., on n'a pas besoin de chercher un nom et un prénom à la romaine pour les attribuer à Ollodagus, qui peut très bien avoir été un Trévire commandant une cohorte de Trévires, résidant en Ardenne; c'est seulement dans le cas où, comme on le pense ici, l'inscription serait du temps des Antonins, qu'il faudrait romaniser le chef de la centurie (3) : si l'on a parfois conféré l'emploi de décurion de corps auxiliaire à des non-citoyens romains, comme l'Espagnol Peburrus, le Batave Albanus (4), il n'est pas probable que le commandement, beaucoup plus important, d'une centurie, même et surtout auxiliaire, cantonnée sur un point isolé comme les environs de Bastogne, ait encore été confié à un Barbare à partir du dernier quart du premier siècle.

---

(1) C. I. L., III, 2°, p. 852, diplôme militaire de l'an 74.

(2) Tacit., *Agricola*, 36.

(3) Henzen, *l. cit.*, p. 15, note; Cardinali, *Diplomi imperiali di privilegi accordati ai militari*, p. xxxi, dipl. xi.

(4) Madvig (trad. Morel), *L'État romain, sa constitution*, etc., IV, pp. 240 et 292.

III. *Velugnius* est un nom fort rare dans l'épigraphie romaine, où l'on rencontre cependant assez bien de *Velagenus* (1).

Tout ce qu'on a pu recueillir consiste en des marques rhénanes de potiers (2) et une inscription de Worms (3) : DOMV DIV(IN)AE || MARTI LOVCET(IO) || SACRVM AMA(ND)VS || VELVGNI DEVAS.

Le savant conseiller Zangemeister, qui a publié cette inscription, considère le dernier mot comme une dénomination topique : *Deva* était le nom romain de Chester, et le fils de Velugnius aurait ainsi quitté l'Angleterre pour aller s'établir sur les bords du Rhin, où lui ou un homonyme exerça l'art du potier.

Le *Mars Loucetius* (ou *Leucetius*), divinité adorée dans cette inscription, a eu des autels nombreux sur les bords du Rhin et un Trévirien lui en éleva un en Angleterre : la revision des inscriptions de ce dieu ne permet pas de les dater et l'on en est réduit à cet indice que les inscriptions en l'honneur des divinités de la famille impériale (*domus divina*) commencent en général au temps des Antonins (4).

De tout cela combiné, résulte — quelque faible qu'il soit — un indice de relations entre le *Velugnius* de notre inscription et les homonymes du Rhin ou de la *Britannia*, et ces relations auraient existé plutôt au IIe siècle qu'à une autre époque.

---

(1) Ne faut-il pas rectifier aussi le *Veiagenus* de BRAMBACH, *Corpus inscriptionum rhenanarum*, n° 892?

(2) SCHUERMANS, *Sigles figulins*, n° 5607.

(3) *Korrespondenzblatt* cité, VII, p. 115.

(4) CAGNAT, *l. cit.*, p. 105, qui cite un exemple tout à fait isolé du Ier siècle (C. I. L., VII, n° 11).

IV. Enfin *Sollanius Victor*, le fils adoptif de Velugnius Ingenius.

M. Zangemeister propose de lire *Sollavius;* mais, malgré l'autorité si grande et si méritée de ce savant, il semble que l'on peut opposer des objections à son interprétation.

La cinquième lettre et la sixième forment ensemble un monogramme A*I* (la haste finale oblique et non verticale).

Sans contredit, la forme qui vient d'être indiquée forme en général, le plus souvent même, un monogramme composé des lettres (AV), tandis que les lettres (AN) sont communément représentées par un N, portant la barre de l'A, au premier angle, ou même par le monogramme AI.

Mais cet usage n'est nullement absolu.

Il n'est pas même admis comme règle :

Sous la république, la forme de la lettre N est souvent composée de trois barres obliques, et cette forme est employée dans un même document, concurremment avec la même lettre, formée de deux hastes droites séparées par une oblique (1).

Eckhel (2) et Mommsen (3), pour la même époque, figurent la lettre N par trois obliques : *N*, dans les monogrammes (AN), (ANS), (ANT), (ANTE), (NAT), (TALN).

Sous l'Empire, Cagnat (4), dans sa liste des monogrammes

---

(1) RITSCHL, *Priscae latinitatis monumenta epigraphica*, p. 112 : « N, obliquatis cruribus, vel constanter, vel promiscue. »

(2) *Doctrina veterum numorum*, V, p. 72 (Monogrammata), nos 6 et 18. Cfr. HÜBNER, n° 39, pour l'époque de César.

(3) *Geschichte des römischen Münzwesens*, p. 514, n° 80; ID., C. I. L., I, pp. 351 (à la Table); il est vrai que dans le texte les obliques sont redressées.

(4) *L. cit.*, p. 24.

les plus usités, figure les copulations de lettres (AN) et (AV), par le monogramme A*V*, l'une et l'autre.

Dans l'écriture cursive, ainsi que dans le monogramme (MAN), pour le prénom Manius, la forme oblique de la lettre *N* continue à prévaloir.

Enfin, on a de nombreux exemples d'inscriptions reproduites en *fac-simile*, où le monogramme (AN) est représenté par A*V*.

Citons, au hasard de la rencontre, certains noms ainsi figurés dans les inscriptions : ARUBI(AN)O, ATTI(AN)VS, BORM(AN)I, GEMELLI(AN)VS, GORDI(AN)O, PROCLI(AN)VS, PLOTI(AN)O, VIC(AN)IS, VICTORINI(AN)VS (1), etc., et l'on comprend que parfois Mommsen (2) ait hésité entre (AV) et (AN).

Certes, à raison de la généralité des N à deux hastes droites séparées par une oblique, on ne peut qu'applaudir à l'heureuse restitution d'une inscription précédemment attribuée à un prétendu dieu *Nert*(us), dont la lettre initiale a révélé au savant Zangemeister une barre qui lui a fait lire (AV)ERT, pour l'assigner à des *dii avertentes*, connus dans la littérature; mais de là à faire de tous les A*V*, des (AV), au lieu de (AN), il y a encore loin, et il faut vérifier si les circonstances n'indiquent pas plutôt la copulation (AN).

J'estime que ces circonstances existent pour l'inscription de Bastogne.

D'abord *Sollavius* est absolument inconnu en épigraphie,

---

(1) HÜBNER, *l. cit.*, nos 230, 577, 635, 636; *Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen* cités, IV, p. 112; XI, p. 85; XIII, p. 16; *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, VIII, p. 275; *Korrespondenzblatt*, *ibid.*, VIII, pp. 27 et 138; C. I. L., II, 4970 (211), etc., etc.

(2) C. I. L., V, no 8110 (310).

tout comme le *Sollavus*, d'où il dériverait plus directement que de tout autre nom.

Solanus, *Solanianus* (sans compter *Solonius*, etc.), se rencontrent parfois; ce n'est pas encore *Sollanius* (avec deux *ll*); mais vérifions si, dans les environs de Bastogne, on n'a pas trouvé de noms ayant quelque rapport de ressemblance.

Or, il se trouve précisément que, dès 1876 (1), il y a plus de 15 ans, on a proposé, ici-même, de lire dans une inscription d'Arlon le nom de *Sollanus*, d'où *Sollanius* dériverait en droite ligne...

Insérons donc ici une étude serrant de plus près l'inscription en question.

N° 67.

D . M
SOIIANVS . ET
SO(LL)EMNI . FILIO
ET PATRI . SOIIIO
ET . PRIMIA . TAVSO . MATRI

— Arlon.

(*D*iis *M*anibus. *Sollanus* sibi *et Sollemni filio et patri Sollio et Primiae Tauso matri.*)

Les hastes en forme d'I des mots *Soiiio* et *Soiianus* doivent se résoudre; mais la tâche est ardue.

Wiltheim (2) s'écrie : « ad syntaxim reducere haud sane promptum ! » Et il ne trouve rien de mieux que de les lire tous deux *Socius* (sans doute *Socianus*, pour le premier).

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XV, p. 105.
(2) *Luxemburgum romanum*, p. 247, et fig. 263.

Steiner (1) et Prat (2) lisent *Soejanus* et *Soejus;* ils se figurent qu'un I a été omis dans le premier et que l'on a ici un E figuré par deux II, forme qui, en effet, se retrouve quelquefois (voir entre autres ORNAMIINTIS, ci-dessus).

Felsenhart (3), lui, amalgame les deux hypothèses et lit à la fois *Soeanus* (*Soejanus?*) et *Socius;* il fait cependant provenir le premier nom du second.

Il semble beaucoup plus simple de ramener les deux noms à la forme *Sollanus* et *Sollius*.

Il est à remarquer d'abord que la forme *Sollius* est connue (4) : c'était le nom gentilice de Sidoine Apollinaire.

De plus, ce nom existait à Arlon même, où nous avons une inscription que rapporte Wiltheim lui-même (5) :

N° 64.

D . M || SOLLI O . VICONIS || ET . SIMILIA

Enfin le radical SOLL est tout indiqué par le nom du fils *Sollemnis*, ce qui donne quelque plausibilité à l'hypothèse *Sollanus*, pour le père, et *Sollius*, pour le grand-père.

Il n'est pas inutile encore d'ajouter que dans la transcription de Wiltheim — la seule trace que l'on possède de

---

(1) *L. cit.*, III, p. 120, n° 1972, qui laisse le choix avec les formes *Sojeanus* et *Sojeus*, qui ne valent guère mieux, non impossibles, il est vrai, mais peu vraisemblables.

(2) *Histoire d'Arlon*, I, p. 68, n° 265.

(3) *Le Luxembourg belge et son ethnographie sous la domination romaine*, p. 282, n° 30.

(4) C'est ce qui a sans doute engagé GRUTER, 36, 10, à corriger par SOLLIVS, une lecture SOILIVS de SCALIGER.

(5) P. 246 et fig. 261.

l'inscription — la première lettre L de *Sollemnis* contient une lettre L plus petite, dont la haste correspond avec la fin de la barre horizontale de la grande lettre.

Le champ est ouvert aux suppositions : un double éclat, au bas du second L de *Sollanius* et de *Sollius*, n'a-t-il pas fait prendre à Wiltheim cette lettre, inscrite de même dans le premier L, plus grand, comme un I?

Aujourd'hui l'inscription de Bastogne ne confirme-t-elle pas cette interprétation?

Il n'est pas téméraire, peut-être, de rattacher les uns aux autres les personnages nommés dans les trois inscriptions citées : les deux d'Arlon et celle qui a été nouvellement découverte, et nous aurions les trois générations que voici :

I. *Sollius*, époux de Primia Tauso;

II. *Sollanus*, celui qui a élevé le tombeau;

III. *Sollemnis* et *Sollanius*, ses enfants, dont le second fut adopté par *Velugnius Ingenuus*.

Je n'ignore pas que *Sollius* devrait amener la forme dérivée *Sollianus* plutôt que *Sollanus;* mais on se contentait de noms similaires pour désigner les enfants du père : nous avons bien, ici même, *Sollemnis*, bien différent de la forme, quelle qu'elle soit, du nom de son père, *So...anus....*

On peut, au besoin, invoquer l'opinion de Steiner lui-même, qui suppose que le lapicide — ou Wiltheim — a oublié un I au nom du père de *Sollemnis*, qu'il lit SOIIANVS, pour en faire son *Soejanus*...

En tous cas, le *Sollanius* de Bastogne dériverait très régulièrement du *Sollanus* d'Arlon.

Si cette restitution de l'inscription n° 67 est admise, on comprend l'importance des déductions à en tirer.

Orolaunum (l'ancien Arlon) n'apparaît que fort tard dans les documents : la première mention s'en trouve dans l'Itinéraire dit d'Antonin, que l'opinion la plus prudente considère comme étant seulement du IVe siècle.

Il est certain cependant — si, bien entendu, l'on admet l'existence de la loi attribuée à Dioclétien (1) — que cette ville, un *vicus* fortifié, existait à la fin du IIIe siècle, et certaine inscription du règne de Maximin (an 235 à 238), trouvée à l'intérieur des remparts d'Arlon, permet de préciser encore, en remontant jusqu'au commencement dudit IIIe siècle.

L'inspection minutieuse des autres inscriptions encore conservées d'Arlon, a laissé chez l'auteur du présent article l'impression qu'elles appartiennent au plus tôt au IIe siècle, ce qui ajoute encore quelques années au passé d'Arlon, et autorise à fixer l'établissement de cette ville au temps des Antonins.

Or, s'il est permis de rattacher les personnages des inscriptions d'Arlon, nos 64 et 67, à celui de l'inscription de Bastogne et de considérer comme congénères les *Sollius*, *Sollanus*, *Sollanius*, l'antériorité acquise aux deux premiers classera nécessairement le dernier, dans le même IIe siècle, et non dans le Ier, époque où, selon toutes les vraisemblances, Arlon n'existait pas encore.

Ollodagus considéré comme *seul nom* du chef de la centurie campée près de Bastogne, reste le seul argument à invoquer à l'appui de l'attribution de l'inscription au Ier siècle,

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVII, p. 38.

et toute la force de cet argument est renversée par la supposition qu'on se trouve en présence d'un simple surnom avec omission, presque générale du reste (1), du prénom et du nom, pour désigner les chefs de centurie.

Liège, 31 juillet 1892.

H. SCHUERMANS.

---

(1) On n'a, à cet égard, qu'à parcourir le C. I. L., VI, pp. 199 et suiv., 672 et suiv., où sont rapportées de nombreuses désignations de centuries, par le *cognomen* du centurion.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
K L

Planche I.

EGLISE ROMANE DE S^T NICOLAS-EN-GLAIN, PRÈS LIÈGE.

Fig. I.- En 1839.

Fig. II.- Etat actuel.

DEUX ÉGLISES ROMANES

AUX ENVIRONS DE LIÉGE

I

SAINT-NICOLAS-EN-GLAIN.

Un journal bruxellois attirait récemment l'attention de M. le Ministre de l'Intérieur sur la chapelle de l'ancien prieuré de Saint-Nicolas-en-Glain, près Liége; il affirmait « qu'il serait possible, à très peu de frais, de rétablir très convenablement » ce rare spécimen de l'architecture du XIIe siècle.

L'auteur de cet article a lu l'*Histoire de l'architecture en Belgique*, de Schayes, — qu'il cite d'ailleurs, — mais à coup sûr il n'a pas vu, depuis plusieurs années, l'édifice dont il parle.

Schayes, dans l'ouvrage bien connu que nous venons de mentionner, représente déjà l'église comme passablement dégradée. Le dessin qu'il en donne (t. I, p. 356), et d'après lequel est exécuté notre croquis (pl. I, fig. I), montre le monument en assez triste état; or, ce dessin n'est lui-même

que la reproduction de celui qui accompagnait une notice publiée par M. Lavallaye en 1839 (1).

A cette époque, et même quelques années plus tard, il eût cependant été possible encore de sauver l'église d'une destruction complète.

En 1845, lorsque la Commission des monuments signala au Gouvernement l'intérêt archéologique de cette construction, l'état dans lequel elle se trouvait était encore assez satisfaisant pour qu'une somme de 2,000 francs fût jugée suffisante pour faire face *aux travaux les plus urgents*.

Le propriétaire offrait de céder l'édifice, avec le terrain suffisant pour établir les dégagements nécessaires, pour 2,500 francs. La dépense eût donc été fort minime; mais une condition *sine quâ non* posée à la vente, par le propriétaire, était que l'église serait rendue au culte. Ce fut là, sans doute, ce qui empêcha de donner suite au projet de restauration; en effet, les autorités diocésaine et provinciale ne se montrèrent pas disposées à souscrire à cette condition.

Il est à noter que la chapelle, rendue au culte, fût devenue bientôt insuffisante : la population de Saint-Nicolas-en-Glain, qui était de 1,600 habitants en 1845, se trouvait presque doublée vingt ans plus tard, et son accroissement nécessitait, en 1873, la construction d'une église nouvelle; la chapelle de l'ancien prieuré resta donc à son propriétaire, qui ne trouva sans doute aucun intérêt à la faire restaurer et se contenta de la couvrir tant bien que mal, afin de l'utiliser comme grange ou comme hangar; les fragments les plus intéressants de l'ornementation furent transportés

(1) *Messager des sciences historiques de Belgique*, 1839, p. 413.

au Musée de l'Institut archéologique de Liege; ils ne sont donc pas entièrement perdus pour l'archéologie. Quant au monument, il en arriva peu à peu à un état de délabrement tel qu'il faut abandonner aujourd'hui toute idée de restauration.

*
* *

L'église du prieuré de Saint-Nicolas-en-Glain, très petite, se compose d'une seule nef et d'une abside semi-circulaire. Son principal intérêt consistait dans la décoration extérieure de cette abside, où se voyait une combinaison caractéristique de l'architecture rhénane de l'époque : une galerie formée d'une suite d'arcades à plein cintre retombant sur des colonnettes à bases attiques et à chapiteaux ornés de palmettes.

Or, toute cette galerie supérieure a disparu; les murs de l'abside, comme ceux de la nef, ont été arasés au-dessous du cordon sur lequel reposaient les colonnettes; de toute l'ordonnance primitive, on ne voit plus aujourd'hui que les arcatures aveugles coupant la nudité de la partie inférieure des murs : une de chaque côté de la nef, sept autour de l'abside.

Les fenêtres cintrées, qui étaient percées dans les arcatures latérales de la nef et dans trois de celles de l'abside, ont été en partie murées, pour empêcher la pénétration de la pluie dans l'édifice, converti d'abord en magasin à marchandises, puis, comme nous l'avons déjà dit, en grange et dépôt de matériel agricole.

A l'intérieur comme à l'extérieur, il n'y a plus traces de moulures; les arêtes des angles sont écornées; il n'est presque pas une pierre des parements qui ne soit vermoulue; enfin les murailles, lézardées, ne paraissent pas de force à

supporter le rétablissement de leur partie supérieure disparue et de la charpente; le tout n'est plus qu'une masse informe dont tout intérêt artistique a disparu (v. pl. I, fig. II) (1). On ne pourrait, si on voulait maintenir le monument, que le raser complètement et le reconstruire de toutes pièces.

Un pareil travail ne présenterait ni valeur archéologique, — puisqu'on aurait une construction entièrement neuve, — ni utilité, car, nous l'avons dit plus haut, une église très suffisante pour les besoins du culte a été élevée à peu de distance de la chapelle désaffectée.

Nous voilà loin de la restauration facile, très convenable et peu coûteuse dont parlait le journal auquel nous avons fait allusion au commencement de cette notice.

Quoiqu'il nous soit pénible de voir disparaître un édifice qui eut naguère une grande valeur archéologique, nous ne pouvons souhaiter aucune mesure pour sa conservation.

II

SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ.

Une autre occasion se présente actuellement d'employer utilement les fonds dont dispose l'Administration des Beaux-Arts pour les travaux de l'espèce.

Non loin de Liége encore, à Saint-Séverin-en-Condroz, existe une église romane antérieure à celle de Saint-Nicolas-en-Glain; la tradition la fait remonter à l'an 1000 (2).

---

(1) Croquis d'après une photographie prise par l'auteur au mois de juillet dernier.

(2) Voy. le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. I (1862), p. 291, et la notice concernant les fonts baptismaux de cette église, t. XXXI (1892), p. 27.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Planche II.

ÉGLISE ROMANE DE St SÉVÉRIN-EN-CONDROZ (LIÈGE).

Fig. III.- En 1851.

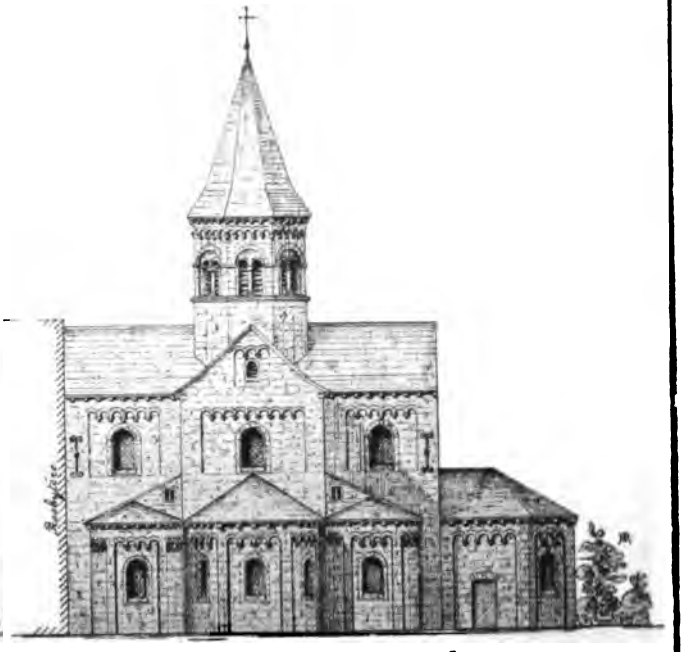


Fig. IV.- Etat actuel.

Sa situation fait malheureusement qu'elle n'est guère connue que de quelques archéologues.

Cette église, qui sert toujours à l'exercice du culte, forme un ensemble du plus haut intérêt (v. pl. II) (1).

Les trois absides, le transept et la tour ont été restaurés, et une sacristie construite, il y a une dizaine d'années.

Il faudrait aujourd'hui s'occuper du vaisseau, dont les murailles présentent d'inquiétantes lézardes; isoler l'église, en démolissant le presbytère et certains bâtiments, d'ailleurs en ruines, de l'ancienne abbaye des religieux de Cluny, qui en masquent toute une face latérale et une partie de la façade; reconstituer les roses qui se trouvaient au-dessus de l'abside principale et probablement au-dessus du portail (la première a été, nous ne savons trop pourquoi, remplacée par une fenêtre à plein cintre; l'autre, si elle a existé, doit avoir été supprimée à une époque déjà ancienne); renouveler la charpente, qui parait être la primitive, mais dont l'état de vétusté est de nature à donner de sérieuses appréhensions; enlever les épaisses couches de badigeon qui défigurent les détails architectoniques de l'intérieur; reconstruire, enfin, les voûtes des bas-côtés et celle de la grande nef, auxquelles on a substitué des plafonds plats; ce dernier point est toutefois sujet à controverse.

*
* *

L'intérieur du monument est remarquable; les trois supports sur lesquels s'appuient les retombées intermédiaires

(1) La fig. III est exécutée d'après un dessin de M. le vicaire Schoofs, daté de 1851; la fig. IV, d'après une photographie prise par l'auteur au mois de juillet dernier.

des quatre arcades qui séparent la grande nef des bas-côtés, sont tous de forme différente : le premier, près de l'entrée, est une colonne isolée; celui du centre, un gros pilier à section carrée, sur chaque face duquel est accolé un pilastre peu saillant; le troisième, enfin, est un faisceau de quatre colonnes disposées sur un plan en losange, c'est-à-dire que les diagonales en sont l'une perpendiculaire, l'autre parallèle à l'axe de la grande nef.

Vers l'intérieur de celle-ci, au-dessus des supports intermédiaires des arcades, se dessine une niche rectangulaire élevée et peu profonde, dans laquelle sont placées deux colonnettes torses. Cette décoration est d'un effet extrêmement original.

Un astragale termine le fût des colonnes et porte un chapiteau formé d'une corbeille cubique reliée, par une gorge peu accentuée, à un tailloir uni. Les édifices romans anglais et rhénans renferment de nombreux exemples de chapiteaux de cette forme.

A l'extérieur, les murs des nefs latérales sont décorés de grandes arcades simulées, encadrant, à l'exception de celles des extrémités, des fenêtres à plein cintre; la portion des murs de la grande nef qui dépasse la toiture des bas-côtés est répartie, par deux pilastres d'angles et deux intermédiaires, en trois panneaux dont l'arête supérieure figure une suite de dix arcatures; celles-ci retombent, deux par deux, sur de petites consoles peu ornées; plus haut, des corbeaux saillants supportent les combles.

***

Nous n'avons pas l'intention de nous étendre davantage sur cet intéressant édifice; un archéologue distingué en prépare une monographie et nous ne voulons en aucune façon empiéter sur ce travail. D'autre part, un architecte de talent s'occupe d'élaborer un projet de restauration complète qui sera bientôt soumis aux autorités compétentes.

***

L'étude de l'archéologie a fait un pas immense depuis quelques années; de nombreux documents, — que l'on n'avait pas découverts, ou bien auxquels on ne s'intéressait point, — permettent de faire, non plus des modifications plus ou moins fantaisistes décorées du nom de restaurations, mais des reconstitutions scrupuleuses des parties détruites de nos anciens monuments. Enfin, grâce à un crédit inscrit depuis peu d'années au budget des Beaux-Arts, on a pu déjà entreprendre d'importants travaux qui rendront à nos belles églises, souvenirs inestimables des siècles écoulés, leur primitive splendeur architecturale.

Il est donc permis d'espérer que l'église de Saint-Séverin-en-Condroz n'aura pas été signalée en vain à l'attention des autorités desquelles dépend actuellement la conservation des édifices monumentaux consacrés à l'exercice des cultes.

Août 1892.

HENRY ROUSSEAU.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 2, 9, 16, 23 et 30 juillet; des 6, 13, 20 et 27 août 1892.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été émis sur :

1° Deux des dix tableaux représentant la légende de Notre-Dame de Walcourt, commandés à M. Léonard pour l'église de cette localité; *Église de Walcourt. Tableaux.*

2° Le spécimen du travail de restauration de la polychromie des sculptures du jubé placé à l'entrée du chœur de la même église; *Église de Walcourt. Jubé.*

3° Les dessins de deux verrières à placer dans l'église de Sainte-Waudru, à Mons (Hainaut); auteur, M. Capronnier; *Église Sainte-Waudru, à Mons. Verrières.*

4° Le dessin présenté par MM. Stalins et Janssens pour l'exécution d'une verrière destinée au chœur de l'église de Saint-Gommaire, à Lierre (Anvers); *Église de Saint-Gommaire, à Lierre. Verrière.*

5° Le dessin d'une verrière commandée à M. Capronnier pour le côté sud-est du transept de l'église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten (Anvers); *Église de Sainte-Catherine, à Hoogstraeten. Verrière.*

Église de Saint-Quentin, à Hasselt. Verrière.

6° Le projet relatif à l'exécution d'une verrière pour l'église de Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg), sous réserve de quelques modifications de détail dont l'auteur, M. Osterrath, pourra tenir compte dans le cours de l'exécution;

Église de Tourneppe. Vitraux.

7° Les dessins de trois vitraux à placer dans l'église de Tourneppe (Brabant), à la condition de modifier quelques détails des soubassements; auteur, M. Dobbelaere;

Église de Cothem. Vitraux.

8° Les projets de sept vitraux à exécuter par M. Pluys pour l'église de Cothem, sous Boorsheim (Limbourg);

Église de Reninghelst. Vitraux.

9° Les dessins de vitraux à placer dans les trois fenêtres du chœur de l'église de Reninghelst (Flandre occidentale); auteur, M. Dobbelaere;

Église de Saint-Quentin, à Hasselt. Statues.

10° La proposition de confier à M. Courroit l'exécution de quatre statues en pierre de Rochefort destinées aux tympans des portes d'entrée de l'église de Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg).

Église de Berchem-Sainte-Agathe. Tableaux.

— L'église de Berchem-Sainte-Agathe (Brabant) possède dix tableaux anciens, représentant :

1° La première apparition de Notre-Seigneur à la Sainte-Vierge après sa résurrection;

2° Saint-Jean-Baptiste;

3° Saint-Pierre;

4° Saint-Jean l'Évangéliste;

5° La Madeleine repentante;

6° L'agonie du Christ;

7° La Sainte-Famille;

8° Sainte-Appoline (ou Sainte-Agathe);

9° La Fuite en Égypte;

10° L'Adoration des Mages.

Les délégués qui ont procédé à l'examen de ces tableaux

ont, pour autant qu'il soit possible d'en juger à distance, constaté que les nos 1, 2, 8 et 9 ont de la valeur, les nos 5, 6 et 7 sont assez bons, mais les nos 3 et 4 paraissent fort médiocres, et le n° 10 est tellement détérioré qu'une restauration en est devenue impossible.

Les délégués sont donc d'avis qu'il y a lieu de distraire de l'entreprise de restauration les nos 3, 4 et 10, pour lesquels l'artiste réclame 900 francs. En déduisant cette somme du montant de l'estimation, qui est de 2,570 francs pour les dix tableaux, il resterait à couvrir une dépense de 1,670 francs.

Il résulte des déclarations faites aux délégués par M. le curé de la paroisse, que le conseil de fabrique a alloué pour cette entreprise une somme de 500 francs; il resterait donc à la charge des autorités supérieures une dépense de 1,170 francs.

Lorsque tous les tableaux portés à la liste ci-dessus (sauf le n° 10, dont il n'y a pas lieu de s'occuper) se trouveront à l'atelier de l'artiste, il importera que les délégués en fassent une nouvelle inspection, plusieurs de ces toiles n'ayant pu être examinées d'assez près à l'église pour constater leur état réel ou déterminer exactement leur mérite.

Se ralliant à l'appréciation de ses délégués, la Commission a émis l'avis qu'il y a lieu d'autoriser la restauration des tableaux précités et que rien ne s'oppose à ce que ce travail soit confié à M. Van Langendonck.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé le projet dressé par M. l'architecte Van Arenbergh pour la construction d'une habitation destinée à l'aumônier de l'hospice de Léau (Brabant). Hospice de Léau.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

Construction et restauration de presbytères.

1° Le projet relatif à la reconstruction du presbytère de Dochamps (Luxembourg); architecte, M. Verhas;

2° Le projet dressé par M. l'architecte De Wulf pour la construction d'un presbytère à Hertsberghe, sous Oostcamp (Flandre occidentale);

3° La proposition du conseil communal de Boussu-en-Fagne (Namur), tendante à acquérir, pour servir à l'usage de presbytère, une maison située à proximité de l'église paroissiale;

4° Le projet de divers travaux d'amélioration à exécuter au presbytère de Humain (Luxembourg); architecte, M. Michaux;

5° L'établissement d'une clôture avec grille au presbytère de Leuze (Namur).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur les projets relatifs à la construction d'églises :

Église de Hertsberghe.

1° A Hertsberghe, sous Oostcamp (Flandre occidentale); architecte, M. De Wulf;

Église de Haut-le-Wastia.

2° A Haut-le-Wastia (Namur); architecte, M. Lange.

Ont aussi été approuvés les projets d'agrandissement des églises :

Église de Wanlin.

1° De Wanlin (Namur); architecte, M. Michaux;

Église de Houyet.

2° De Houyet (Namur); architecte, M. Van Gheluwe.

Ainsi que les divers projets ci-après :

3° Construction d'un jubé à l'église paroissiale de Thielt (Flandre occidentale); architecte, M. Hoste; Église de Thielt.

4° Construction d'une sacristie à l'église de Racour (Liège); architecte, M. Lohest; Église de Racour.

5° Construction d'un jubé à l'église de Moustier (Namur); architecte, M. Simon; Église de Moustier.

6° Reconstruction de l'escalier donnant accès à l'église d'Alsemberg (Brabant); architecte, M. Van Ysendyck; Église d'Alsemberg.

7° Et, enfin, les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Objets mobiliers d'églises.

Tarcienne (Namur) : ameublement complet;

Saint-Joseph, à La Louvière (Hainaut) : maître-autel;

Buissonville (Namur) : banc de communion;

Mariakerke lez Gand (Flandre orientale) : buffet d'orgues;

Slype (Flandre occidentale) : confessionnaux et lambris;

Middelbourg (Flandre orientale) : ameublement complet;

Nederheim (Limbourg) : buffet d'orgues;

Tourneppe (Brabant) : maître-autel;

Villers lez Heest (Namur) : ameublement complet;

Bouge (Namur) : achèvement du mobilier.

— Le délégué qui a procédé à l'inspection du mobilier placé dans l'église de Sluze-sur-Geer (Limbourg) ayant constaté que ces meubles ont été convenablement exécutés, la Commission a émis l'avis que rien ne s'opposait à la liquidation des subsides alloués pour cette entreprise.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Le Collège a approuvé :

1° Le projet de divers travaux de consolidation à Église de Palmignoul.

exécuter à l'église de Falmignoul (Namur); architecte, M. Lange;

Église de Watou. 2° Le projet relatif à la restauration de la façade latérale de droite de l'église de Watou (Flandre occidentale) et au renouvellement de la toiture de la flèche de cet édifice; architecte, M. Carette;

Église de Vierset-Barse. 3° Le projet de restauration de l'église de Vierset-Barse (Liège);

Église de Papignies. 4° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église de Papignies (Hainaut); architecte, M. Andrieux;

Église de Grandhalleux. 5° Le projet de divers travaux de réparation à exécuter à l'église de Grandhalleux (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

Église de Bouge. 6° Le devis estimatif des travaux de restauration et d'appropriation projetés à l'église de Bouge (Namur); architecte, M. Lange;

Église de Saint-Pierre, à Ypres. 7° La restauration des toitures de l'église de Saint-Pierre, à Ypres (Flandre occidentale);

Église de Bras. 8° Le devis estimatif de travaux de réparation à effectuer à l'église de Bras (Luxembourg); architecte, M. Adam;

Église de Sainte-Walburge, à Bruges. 9° La réparation des toitures et des gouttières de l'église de Sainte-Walburge, à Bruges (Flandre occidentale); architecte, M. De la Censerie;

Église de Romerée. 10° L'exécution de divers travaux de restauration à l'église de Romerée (Namur);

Église de Zèle. 11° Le projet relatif au renouvellement partiel des toitures de l'église de Zèle (Flandre orientale); architecte, M. Van de Vyvere;

Église de Haut-Ittre. 12° Le projet relatif à la restauration et à l'agrandissement de l'église de Haut-Ittre (Brabant); architecte, M. Nève;

13° L'exécution de divers travaux de réparation à l'église d'Anderlues (Hainaut); architecte, M. Gilbert; Église d'Anderlues.

14° Le renouvellement des corniches de l'église de Lodelinsart (Hainaut); architecte, M. Lefèvre; Église de Lodelinsart.

15° Le projet de restauration des toitures de l'église de Beirlegem (Flandre orientale); Église de Beirlegem.

16° Les travaux urgents de réparation à effectuer à l'église d'Ans (Liège); architecte, M. Trillet; Église d'Ans.

17° Le projet de restauration de l'église de Hour (Namur); architecte, M. Michaux; Église de Hour.

18° Le projet relatif à la restauration de l'église de Godverdegem (Flandre orientale); architecte, M. Van de Vyvere; Église de Godverdegem.

19° Le projet de restauration de l'église de Wynckel-Saint-Éloi (Flandre occidentale); architecte, M. Soete; Église de Wynckel-St-Éloi.

20° Le projet relatif à l'achèvement de la restauration de l'église de Damme (Flandre occidentale), sous réserve de maintenir les statues adossées aux montants qui soutiennent les poutres de la nef centrale et de remettre en place celles de ces poutres qui pourront être utilisées après avoir remplacé par des allonges leurs extrémités avariées; architecte, M. Verbeke; Église de Damme.

21° Le projet de restauration de l'église de Notre-Dame, à Deynze (Flandre orientale); l'attention de l'auteur, M. l'architecte Van Assche, a été cependant appelée sur la combinaison adoptée pour la couverture en bardeaux des nefs latérales, dont l'effet ne semble pas devoir être très heureux. Cet artiste a été engagé aussi à revoir la division des meneaux des fenêtres de la haute-nef; ces meneaux paraissent trop espacés et il y aurait avantage à établir trois Église de Notre-Dame, à Deynze.

divisions au lieu de deux ; enfin, il a paru désirable d'alterner le tracé des réseaux, ce système ayant été adopté pour les baies des bas-côtés.

Église de Lennick-Saint-Quentin.

— Les autorités locales de Lennick-Saint-Quentin (Brabant) se sont adressées à plusieurs architectes pour la production d'un projet de restauration de l'église paroissiale. Ces administrations n'ont pas été satisfaites des études produites, dont l'exécution entrainerait à des dépenses hors de proportion avec les ressources dont elles peuvent disposer. Elles demandent, en conséquence, l'autorisation de se borner, pour le moment, à un rejointoyage soigné de la construction et au remplacement de quelques pierres de parements. Lorsque ce travail préliminaire sera effectué, on soumettra des propositions pour achever la restauration des parties de l'édifice où des renouvellements de moulures et d'ornements sont indispensables.

Un essai de réparation partielle dans le sens de ce qui précède a été effectué avec succès l'année dernière et les administrations intéressées désireraient continuer le travail par voie de régie et le confier au même entrepreneur jusqu'à concurrence d'une somme d'environ 2,000 francs.

Les délégués qui ont procédé à l'inspection de l'édifice pensent qu'il n'y aurait pas d'inconvénient à continuer le travail tel qu'il a été commencé, mais à la condition de ne pas opérer le grattage des parements et de se borner à les nettoyer légèrement.

En ce qui concerne la restauration complémentaire, c'est-à-dire la restitution des parties qui ont disparu ou qui sont fortement altérées, telles que moulures, sculptures, etc., il y aura lieu de ne l'entreprendre qu'après la production

d'un plan et d'un devis régulièrement approuvés. Ce parti est surtout indispensable pour la restauration du pignon du transept sud, œuvre remarquable tant par ses dispositions pittoresques que par son ornementation. Une opération aussi délicate ne peut être abandonnée à l'initiative d'un entrepreneur et il sera même indispensable de faire choix d'un architecte ayant fait une étude toute spéciale de l'art du moyen âge. Dans tous les cas, il importera de ne renouveler que les pierres absolument trop détériorées pour être maintenues.

En se ralliant à l'avis de ses délégués, la Commission a exprimé le désir de recevoir à bref délai les propositions relatives au complément de la restauration, surtout pour le pignon du transept sud. Il importe, en effet, de ne pas exposer l'édifice à des dégradations plus importantes et qui auraient pour conséquence de compromettre la restitution fidèle des détails artistiques que les intempéries détériorent rapidement.

Église de Saint-Martin, à Ypres.

— Des délégués ont procédé, le 16 août 1892, à l'inspection des travaux de restauration en voie d'exécution au portail principal de l'église de Saint-Martin, à Ypres (Flandre occidentale).

Ils ont constaté que ces ouvrages s'effectuent avec soin et conformément au projet approuvé.

L'entreprise étant à peu près terminée, il semble qu'il n'y a aucun inconvénient à ce que la totalité des subsides de l'État soit liquidée.

En visitant l'église, les délégués ont recommandé de faire procéder sans retard à la restauration des toitures et des chéneaux, dont le projet a été approuvé le 5 mars dernier.

Église de Wintershoven. — Les délégués qui ont procédé à l'inspection des travaux de restauration et d'agrandissement en voie d'exécution à l'église de Wintershoven (Limbourg) ont constaté que cette entreprise s'effectue avec beaucoup de soin et que les travaux déjà exécutés font bien augurer de l'aspect satisfaisant que présentera l'édifice.

Le devis estimatif servant de base à l'entreprise s'élevait à fr. 34,793-76. Il résulte de renseignements fournis par l'architecte, présent à l'inspection, que les ouvrages exécutés atteignent un total de près de 25,000 francs. Il y a donc lieu pour le Département de l'Intérieur et de l'Instruction publique de liquider une partie du subside qu'il a promis dans la proportion de la dépense faite.

L'église de Wintershoven possède une cuve baptismale ornée de quatre têtes d'un très beau caractère et d'une conservation parfaite, qui semble appartenir à la fin du xve siècle, mais à laquelle manque le pied, qui a été remplacé par un simple bloc de maçonnerie. Il semble intéressant de restituer à cette œuvre d'art un soubassement en rapport avec la partie existante ; la dépense n'en serait guère élevée et l'autorité supérieure pourrait faciliter ce travail par une allocation spéciale qui serait déterminée d'après le chiffre de l'estimation du travail à effectuer.

Le Secrétaire,
A. Massaux.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 10, 17 et 24 septembre; des 1er, 8, 15, 22 et 29 octobre 1892.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a approuvé :

1° Le devis dressé par M. Helbig pour la restauration du retable peint appartenant à la chapelle de Lelle, sous Bergh (Brabant); Chapelle de Lelle. Retable peint.

2° Le dessin d'un vitrail à exécuter par M. Osterrath pour le chœur de l'église de Saint-Quentin, à Hasselt (Limbourg), sous réserve d'augmenter la hauteur des dais latéraux et de simplifier les soubassements; Église de Saint-Quentin, à Hasselt. Vitrail.

3° Le projet d'une verrière à placer dans le chœur de l'église de Saint-Martin, à Hal (Brabant), moyennant quelques simplifications à apporter aux supports des figures; auteur, M. Osterrath; Église de Saint-Martin, à Hal. Verrière.

4° La proposition du Comité provincial des correspondants de faire replacer à l'entrée du chœur de l'église de Nieuport (Flandre occidentale) la croix triomphale fixée actuellement contre le mur du bas-côté sud de l'édifice; Église de Nieuport. Croix triomphale.

Statue du général Bon Vanderlinden d'Hooghvorst.

5° La maquette de la statue à ériger à Meysse (Brabant) à la mémoire du général baron Vanderlinden d'Hooghvorst; auteur, M. Laumans;

Église de Vezin. Chemin de la croix.

6° Les sept premières stations du chemin de la croix commandé à Mme de Gault pour l'église de Vezin (Namur).

Cathédrale de Namur. Statue.

— Un délégué a examiné la statue commandée à M. Demartelaere pour la décoration de la façade de la cathédrale de Namur. Il a constaté que l'exécution en pierre de l'œuvre a été convenablement effectuée et que rien ne s'oppose à son approbation.

Jardin Botanique de Bruxelles. Bas-relief.

— Des délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Braecke, le modèle grandeur d'exécution du bas-relief qui lui a été commandé pour la décoration de l'escalier du Jardin Botanique de l'État, à Bruxelles. Cette œuvre d'art étant bien réussie, le Commission a proposé d'en autoriser l'exécution définitive, sous la réserve de tenir compte d'une observation qui a été faite à l'artiste au sujet de la figure centrale de la composition.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ancienne abbaye de Saint-Jean, à Ypres. Restauration.

Le Collège a approuvé le devis estimatif des travaux de restauration à effectuer à la tourelle de l'ancienne abbaye de Saint-Jean, à Ypres (Flandre occidentale), à la condition de rétablir les fenêtres de la partie supérieure dans leur état primitif.

Château de Bouillon. Restauration.

— A la demande de M. Lohest, chargé de faire un relevé complet et détaillé du château de Bouillon (Luxembourg), des délégués ont procédé sur place à l'examen des plans déjà terminés.

Les délégués ont constaté que les levers de M. Lohest

sont établis avec beaucoup de soin et d'exactitude. Il a procédé d'une façon très rationnelle à cette opération, qui ne manquait pas de difficultés par suite des différences considérables de niveau et des sinuosités que décrivent les maçonneries en suivant la configuration du rocher sur lequel s'élève l'édifice. Il y a donc lieu de terminer dans les mêmes conditions le lever précité, qui d'ailleurs est presque complet.

Les délégués ont engagé l'architecte à donner aux plans et aux coupes de l'édifice des teintes conventionnelles, de façon à rappeler les phases ou époques successives de la construction des diverses parties du château. Il sera utile aussi de teinter d'une manière spéciale les parties de l'édifice qui sont taillées dans le rocher même et de compléter ces documents par une légende renseignant, autant que possible, la destination affectée anciennement aux locaux.

Pour compléter l'œuvre dont M. Lohest est chargé, qui l'oblige à faire du château de Bouillon une étude détaillée, il conviendrait de l'inviter à accompagner ses plans d'une notice, où il exposerait notamment les travaux dont l'exécution serait nécessaire non seulement pour la conservation de cet ancien monument, mais aussi ceux à faire dans le but de lui rendre, autant que possible, sa silhouette ou son aspect ancien, en tenant compte bien entendu des circonstances locales actuelles.

— Lors de la restauration des façades de la halle d'Ypres (Flandre occidentale), entamée il y a une cinquantaine d'années, on a fait usage pour le rétablissement des parties supérieures de la pierre d'Avesnes. Cette pierre, de qualité médiocre, n'a guère résisté aux intempéries et depuis plu- Halles d'Ypres. Restauration.

sieurs années déjà des fragments notables se détachaient fréquemment, de sorte que l'administration communale s'est trouvée dans la nécessité de faire enlever récemment une bonne partie de la décoration des façades, notamment des culs-de-lampe, des colonnettes avec leurs bases et leurs chapiteaux, des arcatures sous les créneaux, une partie du crétage, etc.

L'autorité locale a agi prudemment en procédant à cette mesure, afin d'éviter des accidents. Mais il importe que l'édifice ne reste pas indéfiniment dépouillé de son ornementation et, à cet effet, il conviendrait de s'occuper de rétablir à bref délai les parties enlevées en employant des matériaux de bonne qualité. L'autorité locale devrait donc être invitée à présenter un projet dans ce sens.

Pour éviter à l'avenir les inconvénients qui se sont produits à propos de la restauration précédente, il serait opportun que l'administration communale fît établir l'historique complet de cette première restauration ; ce travail constituerait un document intéressant pour l'autorité supérieure et lui permettrait d'être bien renseignée sur l'emploi de la pierre d'Avesnes, qui ne convient pas pour un travail exposé à l'air.

Un certain nombre de marches de l'escalier conduisant des salles de l'étage à la tour des halles se sont rompues contre le noyau. Il importerait que la ville fît connaître les causes de cet accident. La pression exercée par les marches brisées sur les degrés inférieurs ayant fait craindre de nouvelles ruptures, l'administration communale a fait procéder d'urgence au renouvellement des pierres détériorées. Ce travail, qui est en voie d'exécution, occasionnera une dépense évaluée de 600 à 700 francs.

Le pavement de la grande salle où se trouvent les peintures exécutées par M. Delbeke était dans un état de détérioration tel qu'il constituait un danger pour la circulation; ce dallage a dû être enlevé. A la suite de l'inspection du 11 juin 1891, la Commission avait proposé pour le renouvellement de ce dallage de reproduire le motif ancien, semis qui paraît plus heureux que le système employé dans la salle voisine, où les grandes lignes produisent un effet monotone.

La nouvelle inspection de l'édifice n'a pas fait modifier cet avis.

Le rétablissement de ce pavement s'impose à bref délai et il conviendra de le comprendre parmi les ouvrages à exécuter en premier lieu.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur les projets relatifs :

Construction et restauration de presbytères.

1° A la reconstruction du presbytère de Jévigné, sous Lierneux (Liége), sous réserve de réduire la largeur des trumeaux des doubles fenêtres de la façade principale au profit de ces baies et d'améliorer l'accès de l'escalier communiquant avec l'étage en supprimant les marches tournantes et en faisant, au besoin, une saillie en avant-corps vers la façade latérale du bâtiment; architecte, M. Demany;

2° A la construction d'un presbytère à Lille (Anvers); architecte, M. Taeymans;

3° A la construction d'une grille devant l'entrée du presbytère de Gestel, sous Meerhout (Anvers); architecte, M. Taeymans;

4° A la construction de dépendances au presbytère d'Oolen (Anvers); architecte, M. Taeymans;

5° A la restauration du presbytère de Rixingen (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

6° A l'appropriation de la clôture du presbytère de Graty, sous Hoves (Hainaut).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé les plans relatifs à la construction d'églises :

Église des SS.-Michel-et-Pierre, à Anvers. 1° A Anvers, paroisse des SS.-Michel-et-Pierre; architecte, M. Van Dyck;

Église de Bertrix. 2° A Bertrix (Luxembourg); architecte, M. Capronnier;

Église de Blegny. 3° A Blégny, sous Trembleur (Liége); architecte, M. Van Assche;

Église de Neffe. 4° A Neffe, sous Anseremme (Namur); architecte, M. Flémal;

Église de Wartet. 5° A Wartet, sous Marche-les-Dames (Namur); architecte, M. Van Assche;

Église de Bièvre. 6° A Bièvre (Namur), sous réserve de quelques modifications, dont l'auteur, M. l'architecte Baclène, pourra tenir compte dans le cours de la construction.

Ainsi que les divers projets ci-après :

Église de Cras-Avernas. 7° Construction d'une sacristie à l'église de Cras-Avernas (Liége); architecte, M. Froment;

Église de Cothem. 8° Construction d'une sacristie à l'église de Cothem, sous Boorsheim (Limbourg); architecte, M. Christiaens;

Église de Brielen. 9° Construction d'un escalier et d'un portail au jubé de l'église de Brielen (Flandre occidentale); architecte, M. Hoste;

10° Construction d'un beffroi dans la tour de l'église de Munsterbilsen (Limbourg); Église de Munsterbilsen.

11° Placement d'une grille dans la chapelle de Sainte-Ursule, à l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles; architecte, M. Van Ysendyck; Église de N.-D. du Sablon, à Bruxelles.

12° Et, enfin, les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Objets mobiliers d'églises.

Lombeek-Notre-Dame (Brabant) : maître-autel;

Saint-Roch, à Courtrai (Flandre occidentale) : buffet d'orgues;

Hillegem (Flandre orientale) : confessionnaux et stalles;

Sainte-Marie, à Schaerbeek (Brabant) : confessionnaux;

Mussy-la-Ville (Luxembourg) : confessionnaux;

Hyon (Hainaut) : autel latéral et stalles.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le devis estimatif des travaux de réparation à exécuter à l'église de Rixingen (Limbourg); architecte, M. Christiaens; Église de Rixingen.

2° Le projet relatif au renouvellement d'une fenêtre de la nef centrale de l'église de Notre-Dame-aux-Neiges, à Borgerhout (Anvers); architecte, M. Van Leemput; Église de N.-D.-aux-Neiges, à Borgerhout.

3° Le devis estimatif des travaux de restauration projetés à l'église d'Ochamps (Luxembourg); architecte, M. Adam; Église d'Ochamps.

4° Le projet de restauration de l'église et du presbytère de Paulaethem (Flandre orientale); architecte, M. Piscador; Église de Paulaethem.

5° L'exécution de divers travaux de réparation à l'église de Maffe (Namur); Église de Maffe.

Église de Bavichove.

6° Les travaux supplémentaires nécessités par la restauration de l'église de Bavichove (Flandre occidentale); architecte, M. Carette;

Église de N.-D.-aux-Dominicains, à Louvain.

7° La restauration des toitures de l'église de Notre-Dame-aux-Dominicains, à Louvain (Brabant);

Église de N.-D., à Namur.

8° La restauration des contreforts, des toitures et des chéneaux de l'église de Notre-Dame, à Namur; architecte, M. Lange;

Église de N.-D. au delà de la Dyle, à Malines.

9° La troisième série de travaux de restauration à effectuer à l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines (Anvers); architecte, M. Louckx.

Église d'Assche.

— Des délégués se sont rendus à Assche (Brabant) pour examiner le chœur de l'église paroissiale, dont le débadigeonnage vient d'être effectué.

L'enlèvement de l'enduit a mis au jour un grand nombre de détériorations. Beaucoup de pierres des parements sont en mauvais état, sans doute par suite des incendies qui, paraît-il, ont ravagé l'édifice à des époques déjà éloignées. Ces pierres devront être remplacées. Il en sera de même de certaines parties des cordons et des retombées des nervures avec leurs supports.

Le débadigeonnage a fait découvrir dans le mur, au côté sud de l'autel, l'ancienne crédence et les traces de sa décoration sculptée et, dans le mur du côté nord, les fragments d'un tabernacle ainsi que des débris qui semblent constituer les restes d'un petit monument funéraire.

Le travail effectué a encore amené la découverte de l'ancienne porte ogivale qui donnait accès à la sacristie et, du côté opposé, les traces de la tribune des anciens seigneurs de la localité.

Les délégués sont d'avis qu'il importe de tenir compte de toutes ces découvertes en vue du rétablissement de l'édifice dans son état primitif. A cause du voisinage de la chapelle de la Sainte-Croix, la tribune ne pourra être rétablie, mais rien n'empêchera de conserver son ouverture vers le chœur à titre de souvenir historique.

Il serait opportun d'enlever la maçonnerie de la fausse fenêtre du côté sud et d'y placer des meneaux ; il est d'ailleurs possible que la démolition du remplissage fasse découvrir des meneaux anciens.

Pour utiliser la porte ancienne de la sacristie, cette annexe devra recevoir quelques remaniements, entre autres le déplacement des escaliers conduisant l'un à l'étage, l'autre à la cave.

Quant au projet de restauration soumis, il est insuffisant ; l'architecte doit être invité à relever exactement et à tracer à une échelle suffisante pour en faire apprécier les détails toutes les parties de la construction et de la décoration qu'il y a lieu de rétablir.

Les voûtes du chœur n'ont pas été débadigeonnées ; leurs panneaux sont en briques, et les délégués ont engagé M. le doyen à faire enlever le badigeon de l'un des compartiments pour se rendre compte de l'état des parements et examiner s'ils peuvent rester à nu.

Enfin, les délégués sont d'avis qu'il convient d'appeler l'attention de l'architecte sur la menuiserie des portes projetées, dont le type n'est pas admissible.

Église de Maldegem.

— Les autorités locales de Maldegem (Flandre orientale) ont appelé l'attention du Collège sur l'église paroissiale de cette commune, en le priant de la faire examiner et de

décider s'il n'y a pas lieu de la ranger au nombre des édifices monumentaux du culte.

Les délégués qui ont procédé à cette visite ont constaté que les seules parties anciennes de l'édifice sont la base de la tour placée au centre de la croisée et l'abside avec quelques fragments de la chapelle latérale sud; mais ces constructions, qui ne semblent guère remonter au delà du commencement du XVIe siècle, n'ont absolument rien de remarquable. Les autres parties de l'édifice sont de date relativement récente et l'ensemble de la construction a subi des remaniements considérables.

Aucun intérêt artistique ou archéologique ne pouvant être attribué à l'église précitée, les délégués sont d'avis qu'il n'y a pas lieu de la ranger au nombre des monuments qui ont droit à des subsides exceptionnels de l'État.

Les délégués ont remarqué avec satisfaction que l'église de Maldegem est entretenue avec beaucoup de soin, ce dont il convient de louer le conseil de fabrique; les ouvrages qui pourraient y être effectués prochainement ne consistent guère qu'en un rejointoyage partiel des maçonneries extérieures, opération peu importante et qui rentre dans la catégorie des travaux ordinaires d'entretien.

Église d'Itterbeek.

— Des délégués se sont rendus à Itterbeek (Brabant) afin d'examiner l'église paroissiale, dont la restauration est projetée.

L'église d'Itterbeek est un édifice intéressant : en tête de la nef s'élève une tour massive dont les faces sont percées de baies, les unes murées, les autres ouvertes, celles du bas cintrées et inscrivant deux ogives, celles du haut ogivales. La porte d'entrée se termine en ogive très peu accentuée

encadrant un arc trilobé et son archivolte, ornée de plusieurs tores, est supportée par des colonnettes annelées à chapiteaux ornés de feuilles à crochet. La toiture de la haute nef repose sur une corniche à modillons, les uns simples, les autres historiés et qui porte sur des pilastres.

Les colonnes de la nef ont leurs chapiteaux ornés de feuilles et de têtes saillantes de beaucoup de caractère. Les nervures croisées de la voûte dessinent à leur intersection des clefs, dont l'une surtout est très remarquable.

La tour et la grande nef présentent tous les caractères du commencement du XIIIe siècle; les bas-côtés, le transept et le chœur appartiennent au style ogival de la dernière période.

Beaucoup de parties de l'édifice semblent avoir subi des restaurations ou des remaniements qui en ont plus ou moins altéré le caractère; le bas-côté sud a été élargi et sa toiture masque toute la face latérale de la haute nef.

L'examen sur place du projet soumis en vue de la restauration a permis de constater qu'il laisse beaucoup à désirer au point de vue de l'exactitude du relevé de la situation actuelle. En présence de la valeur architectonique de l'édifice, il importerait que ce relevé fût établi d'une façon rigoureusement exacte.

En ce qui concerne les propositions de l'architecte, les délégués sont d'avis qu'il n'y a pas lieu :

1° De remplacer par une flèche le couronnement actuel de la tour, dont l'aspect est satisfaisant;

2° De démolir la sacristie, construction très solide du XVIIe siècle et infiniment plus intéressante que les deux annexes projetées.

D'après le projet soumis, une tourelle d'escalier serait construite dans l'angle de la tour et du bas-côté sud. Pour que l'on puisse émettre un avis sur ce projet, les délégués ont engagé l'architecte à faire un relevé exact de l'ancien escalier circulaire qui existe encore en partie dans l'angle du mur de la tour et dont on voit la paroi extérieure portée par un corbeau. Ce relevé permettra d'examiner la possibilité de rétablir l'escalier ancien.

La combinaison proposée pour le remaniement de la toiture du bas-côté sud n'est pas heureuse et il y aura lieu d'en faire une nouvelle étude.

Les délégués sont d'avis qu'il n'y a pas lieu de comprendre au devis des travaux projetés le débadigeonnage des colonnes de la nef ni la restauration intérieure du chœur, ces ouvrages étant terminés. Il y a même lieu de regretter que l'on ait exécuté des travaux de peinture décorative dans le chœur, cette décoration étant très peu recommandable.

Il ne peut être question d'opérer le grattage et encore moins la retaille et la remise à neuf des murs, des modillons des corniches extérieures, etc., dont il est fait mention au devis; l'état ancien devra, au contraire, être scrupuleusement respecté et conservé.

Les délégués estiment que l'architecte devrait s'assurer si des meneaux ont existé dans toutes les fenêtres de l'édifice; en tous cas, le caractère architectural de la haute nef permet de supposer que ses baies n'ont pas reçu cette décoration dès le principe.

Après un examen attentif de l'édifice, les délégués sont d'avis qu'il présente un intérêt artistique suffisant pour être rangé dans la 3e classe des monuments du culte.

— Un délégué a examiné l'ancienne église de Vieuxville (Liége), dont l'autorité locale demande la démolition. Église de Vieuxville.

Il résulte de cet examen que l'état de l'édifice n'est pas, à beaucoup près, aussi périclitant que l'on se plaît à le décrire. Un rapport du Comité provincial des correspondants, daté du 23 juin 1877, établit très exactement l'état dans lequel se trouvait l'édifice à cette époque et, depuis lors, cet état ne s'est pas sensiblement modifié.

L'édifice en question présentant de l'intérêt au point de vue archéologique, il importe de le conserver en son entier et de le restaurer. Il serait très facile de lui trouver une destination comme annexe du cimetière pour y placer des monuments funéraires, lesquels seraient ainsi à l'abri des intempéries; cette destination pourrait d'ailleurs devenir très avantageuse pour les intérêts locaux. Il y aura lieu d'appeler l'attention des administrations locales sur ce projet et de les engager à y donner suite.

Au cas où il ne serait pas possible d'aboutir à la restauration complète de l'édifice, il importera tout au moins de conserver le chœur comme chapelle du cimetière.

La Commission s'est ralliée aux avis exprimés par ses délégués dans les rapports qui précèdent.

Le Secrétaire,
A. MASSAUX.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
WELLENS.

ERRATUM.

Tome XXXI, page 9 (Liste des membres correspondants de la Commission royale des monuments pour la province du Luxembourg),

Ajouter :

« LAMBERT (M.-O.), docteur en médecine, à Bouillon. »

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R
L

IN EFFIGIEM LOMBARDI, A. M.

Αὐτὸς ἑαυτοῦ σῶμα γράφεν Λόμβαρδος ἄριστος·
ἤθεα καὶ ψυχὴν Λαμψονίοιο γραφίς.

LAMBERT LOMBARD

PEINTRE ET ARCHITECTE

INTRODUCTION.

La plupart des maîtres dont le nom et les œuvres ont marqué à la fin du xve et dans la première moitié du xvie siècle, ont été étudiés avec une prédilection particulière au cours du nôtre. Plusieurs d'entre eux ont été l'objet de livres remarquables par les recherches et les études auxquelles se sont livrés leurs auteurs : Holbein, Albert Dürer, Michel-Ange, Marc-Antoine, Jean Cousin et bien d'autres ont eu des biographes aussi érudits, aussi persévérants, aussi passionnés pour le travail entrepris, qu'habiles à en présenter les résultats. Ces écrivains ont obéi en cela à un courant qui se fait sentir de plus en plus, au grand profit de l'histoire des beaux-arts. Notre époque s'est éprise des recherches historiques, surtout de celles qui ont pour objet le développement de la pensée, les manifestations de l'esprit,

la culture des lettres et des arts, la marche progressive de la civilisation. Les hommes qui s'y adonnent, généralement âpres au travail, ne renoncent à poursuivre la tâche entreprise qu'après avoir examiné sous toutes ses faces la question posée, qu'après avoir tiré des monuments et des documents soumis à leurs investigations, toute la lumière qu'ils pouvaient donner. Pour l'étude des œuvres d'art, les procédés modernes de reproduction et surtout la photographie ont singulièrement facilité les comparaisons à faire entre les œuvres d'un même artiste et celles qui lui sont attribuées, souvent disséminées dans des collections très éloignées les unes des autres. Par ces rapprochements, le sens critique, l'esprit de comparaison et de déduction s'est affiné et les règles d'une critique historique toujours plus sévère et plus sceptique, se sont naturellement étendues et appliquées au domaine de l'art.

Il n'est pas étonnant d'ailleurs que le XVIe siècle si fécond par les grands maîtres qui l'ont illustré, si énergique et si passionné dans la lutte des croyances et des idées qui ont généralement inspiré leur génie et qui se reflètent parfois avec une éloquence remarquable dans leurs œuvres, ait un attrait particulier pour l'observateur et l'écrivain d'art. Il est si agréable de s'abandonner à une admiration facile à justifier et qu'on a la certitude de voir partager; lorsque l'architecte, le peintre, le sculpteur et les autres ouvriers des arts du dessin ont légué à notre temps un œuvre considérable, des travaux qui ont été respectés par le temps et les hommes, l'historien est singulièrement à l'aise; il nage pour ainsi dire en pleine eau et l'inspiration de l'artiste enflamme celle de son biographe; il n'a qu'à puiser dans un

riche trésor pour offrir à ses lecteurs tout un écrin de joyaux et lui faire accepter des impressions si faciles à comprendre, si agréables à communiquer aux esprits accessibles au charme des beaux-arts.

Lambert Lombard est une de ces figures d'artiste qui appartiennent bien, et par leur caractère propre et par la nature de leur talent, à la période que nous venons de rappeler, mais les ressources qu'offre un œuvre connu, intact dans ses pages importantes, dans ses morceaux de choix, feront entièrement défaut à son historien. Le nom de ce maitre a été souvent répété et les éloges ne lui ont pas fait défaut. Les auteurs contemporains, les savants et les artistes, ses disciples, dont plusieurs aussi ont atteint la célébrité, ont fait à Lambert Lombard une auréole de gloire dont nous voyons à la vérité les rayons, mais dont le foyer semble se soustraire à nos regards. Il semble avoir passé sur le firmament de l'art comme une sorte de météore dont la lumière n'apparaît plus aujourd'hui que par les suffrages de ses contemporains. Les meilleurs titres du peintre à la renommée, ses peintures murales et ses retables d'autel, ont disparu. Artiste presque insaisissable dans ses travaux, il n'est peut-être pas de peintre auquel on ait attribué autant de tableaux, et il n'en est aucun peut-être auquel on ait, comme à Lombard, tout contesté. Nous aurons donc à examiner la cause de ces pertes, les raisons pour lesquelles le temps parait avoir été si cruel pour les créations de son pinceau et comment une sorte de fatalité semble s'être attachée à les détruire. Les constructions que l'on doit à l'architecte qui le premier introduisit sur les bords de la Meuse le style et les principes de la renaissance italienne, n'existent

plus, à peu d'exceptions près. Lombard, aux yeux de ses contemporains, était un lettré, un érudit. Il a été le premier collectionneur d'antiquités et notamment de médailles dont il soit question dans l'ancien pays de Liége. Ce n'était pas seulement un homme instruit, c'était encore un penseur; il doit avoir consigné par écrit ses principes d'esthétique, ses méditations sur un art qu'il ne se contentait pas de cultiver pour subvenir aux besoins de son existence, mais qu'il aimait avec passion, dont il savait disserter en philosophe, cherchant à en faire goûter les beautés à ses élèves et à ses amis. De ses écrits, des épanchements de sa plume, une seule lettre nous est restée, conservée par cette Italie moins dédaigneuse que le pays natal de l'artiste et de tout temps jalouse de la conservation des œuvres de l'art et des documents qui s'y rapportent. Que nous reste-t-il donc d'une vie laborieuse et d'un esprit orné de dons si divers? Seuls les dessins, les inventions de son crayon, les études, les esquisses, produits d'une activité créatrice et d'une imagination féconde, subsistent encore en grand nombre. S'ils ne nous donnent pas toute la mesure de l'artiste, ils nous initient, avec les quelques tableaux que l'on peut très légitimement lui attribuer, à sa manière, au style qui lui est propre, aux procédés particuliers par lesquels il aimait à fixer sa pensée. Ils permettent de juger de l'inventeur, de la fécondité de l'ouvrier de la pensée; ils font connaître chez le maître le don par excellence de l'artiste et du poète, l'imagination. Mais avant d'aborder l'examen des travaux de Lambert Lombard, nous chercherons à connaître sa vie telle qu'elle apparaît d'après le récit des auteurs et quelques documents parvenus jusqu'à nous.

I

Lambert Lombard est né à Liége, au quartier d'Avroy, situé en dehors des portes et de l'enceinte fortifiée de la ville, séparé autrefois de celle-ci par un bras de la Meuse qui a été seulement comblé au commencement de ce siècle. Mais le quartier n'était pas sans importance; il comprenait les églises de Sainte-Véronique et de Saint-Christophe, différentes abbayes et couvents, et s'il n'avait pas de remparts pour le protéger des incursions à main armée, il possédait plusieurs manoirs et maisons de patriciens entourés de fossés et capables de se défendre contre un coup de main. Une cour de justice existait en Avroy dès le XIe siècle; sa juridiction s'étendait sur une vaste circonscription et assurait à ce quartier une existence indépendante, à bien des égards, de la cité épiscopale. Le père de Lambert, Grégoire Lombard, était bourgeois de Liége; il appartenait au métier des mangons (bouchers) et avait épousé la fille de Léonard de Sart, homme considéré, investi de différentes fonctions publiques; mais, la longue série de malheurs qui avaient compromis l'existence de la principauté et ruiné ses habitants, pesaient aussi sur la famille de Lombard. Elle était nombreuse et pauvre. On n'a pu fixer encore avec exactitude la date de la naissance de Lambert, mais il est très probable qu'elle eut lieu en 1505 (1).

---

(1) La date de 1505 est donnée par L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 153. Édités par H. Helbig et S. Bormans pour la Société des Bibliophiles liégeois, 1867.

Abry écrivit probablement un siècle après la mort de Lombard, et son langage

A en croire ses biographes, les marques d'aptitude et d'un goût décidé pour l'étude ne tardèrent pas à se produire. Mais pour un enfant porté au désir de savoir et prédestiné, pour ainsi dire, à chercher sa voie dans la carrière aussi séduisante qu'ardue des arts, il était difficile de naître sous une étoile moins favorable. Trente-sept ans, à peine l'espace d'une génération, s'étaient écoulés depuis la catastrophe qui avait réduit la ville en un monceau de cendres. Le règne d'un seul prince qui s'est dérobé aux devoirs de l'épiscopat, séparait la naissance de l'artiste de la date néfaste de 1468. Jean de Horne mourait en 1505, après avoir succédé à Louis de Bourbon, le faible et malheureux prince dont le régime incapable avait amené une situation qui devait aboutir aux sévices de l'implacable vengeance de Charles le Téméraire. La mort de Louis de Bourbon, assassiné en 1482 par Guillaume de la Marck, avait ensuite déchaîné pendant une série d'années une guerre acharnée entre les deux familles puissantes des de Horne et des la Marck. Les luttes sanglantes de ces partis devaient

---

diffus et incorrect le rend parfois inintelligible. Cependant comme, en sa qualité de peintre et de graveur, il fréquentait les ateliers des artistes de son temps et qu'il s'est donné beaucoup de peine pour faire des recherches et les consigner par écrit avec grande conscience, les renseignements donnés sur Lombard sont précieux. Ils ont une valeur historique d'autant plus grande qu'Abry a pu encore voir dans plusieurs églises des retables et d'autres peintures de Lombard, dont il signale lui-même la disparition.

La date de 1505, donnée comme celle de la naissance de Lombard, est confirmée par le portrait gravé qui se trouve en tête de l'opuscule *Lamberti Lombardi apvd Ebvrones pictoris celeberrimi vita*, de Lampsonius. Le portrait, gravé en 1551, dont nous donnons la reproduction, porte l'inscription suivante : *Lambertvs Lombardvs, pictor ebvronensis. Anno aet. XLV.*

En 1551, Lombard avait effectivement 45 ans accomplis.

étouffer dans son germe l'effort dont un peuple énergique était encore capable pour sa régénération. Il est aisé de comprendre ce que le culte des arts et les moyens de formation pour un jeune artiste avaient pu devenir dans une petite nation foulée et appauvrie, où longtemps les plus mauvais instincts des nobles comme ceux de la populace étaient déchainés. Bien peu de peintres jouissaient alors de quelque notoriété à Liége. Le seul d'entre eux, dans lequel on a voulu voir l'initiateur de Lombard, était le bénédictin Jean de Looz, connu par les peintures murales exécutées à l'église abbatiale de Saint-Laurent et dans la chapelle du prince-évêque Érard de la Marck au château de Huy. Mais le peintre chroniqueur est mort en 1516; il est donc bien difficile d'admettre que son enseignement ait pu avoir une influence appréciable sur l'enfant alors âgé de dix ans, dont probablement l'apprentissage n'était guère commencé.

Il est vrai qu'en dehors de l'abbé de Saint-Laurent, l'histoire nous a conservé le nom d'un autre religieux de la même maison, Pâquier de Bierset ou Paschasius Berselius. Il avait pris l'habit à Saint-Laurent, en 1521, et y est décédé en 1535 (1). Mais ce moine artiste qui était plutôt un érudit, parait avoir réservé le travail de son pinceau au décor d'une chapelle de l'abbatiale où il disait quotidiennement la messe. Il existe donc bien peu de probabilité qu'il ait pu être le maitre du jeune artiste laïque avec lequel il n'a probablement eu aucun contact. Cependant, quel que fût l'état de déchéance

(1) Chapeaville, III, 329 : Sub finem Maii obiit Paschasius Berselius ad S. Laurentium prope Leodium Monachus, Orator et poeta insignis...

profonde dans lequel se trouvait la principauté aux premières années du XVIe siècle, ce serait une erreur de croire que toute vie intellectuelle ou artistique y fût suspendue. Le travail des arts, à cette époque, malgré les malheurs du temps, était mêlé à presque toutes les manifestations de la vie publique et privée; souvent il répondait à des besoins qui font aujourd'hui appel à l'industrie. D'autre part, l'exercice de l'art et celui du métier étaient fréquemment entre les mêmes mains, et le peintre qui aurait eu des difficultés à subsister en se tenant dans les régions élevées de sa profession, ne croyait pas déroger en peignant des bannières, des épitaphes, les armoiries du patricien ou les pages d'un missel, lorsque les lois de sa corporation ne lui interdisaient pas l'enluminure des livres.

Aussi, malgré l'influence néfaste que dut exercer sur la culture des arts la période historique que nous venons de rappeler, nous trouvons, vers la fin de la seconde moitié du XVe siècle, des vestiges, quelques noms et même quelques peintures auxquels le maître de Lombard n'était peut-être pas étranger. Il existe au Musée diocésain de Liége deux panneaux de petite dimension, réunis autrefois en un diptyque, donné en 1495 à la cathédrale Saint-Lambert par le grand chantre Ex Palude. Ce dignitaire y est représenté à genoux, revêtu du costume de sa charge, l'écu armorié de son blason à ses pieds et tenant en mains le bâton cantorial dont il avait fait hommage à la cathédrale de Liége. Il assiste, dans l'attitude de la prière, à la scène du martyre de saint Lambert. Sur l'autre feuillet est représenté la Nativité. Ce diptyque ne s'ouvrait que trois fois au cours de l'année : à la fête de saint Lambert, à celle de Noël et

à l'Assomption de la Sainte Vierge. Les côtés extérieurs, peints en grisaille, représentent le Jugement de Salomon et le Christ renvoyant la femme adultère (1).

Différents noms de peintres sont cités à la même époque, celui de Demeuse entre autres. M. le chevalier de Borman a trouvé dans le testament d'une béguine nommée Christine Swelden, un *Arnoldus pictor*, alias Kempenners, qui figure dans les documents comme exécuteur testamentaire, en 1483, et qui très probablement est le même qu' « Arnoldus pictor » mentionné à diverses reprises pour de menus travaux dans les registres paroissiaux de l'église Saint-Martin, à Liége, aux dates de 1435 et de 1440. Un peintre Antoine, chargé d'exécuter des œuvres plus considérables, apparait dans les comptes des chapitres de Saint-Pierre et de Saint-Martin, à Liége, en 1460 et en 1478. Nous le trouvons dans la même ville en 1476, mais chargé d'exécuter, pour une salle attenante à l'église Saint-Aubin, à Namur, une peinture importante représentant le Jugement dernier (2). Ce peintre Antoine, associé à son fils, travaillait encore à Liége en 1502, comme le prouve un contrat passé avec Jean Verger, curé à Waremme, récemment trouvé aux archives de Liége (3).

Enfin, il a existé dans les églises et les oratoires du pays

---

(1) *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liége*. Liége, Grandmont-Donders, MDCCCLXXXI. Peinture, p. 65.

(2) PINCHART, *Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits*, t. II, p. 150, et t. III, p. 190.

(3) Bulletin IV. *Société des bibliophiles liégeois. Documents inédits*, publiés par Ed. PONCELET, p. 265.

de Liége des peintures murales fort nombreuses, sur lesquelles, à la vérité, les renseignements historiques font souvent défaut, mais que par leur style, le caractère et le costume des figures, il est aisé de rapporter à la seconde moitié du xve ou au commencement du xvie siècle.

Il semblait nécessaire de rappeler ces souvenirs afin de mettre l'artiste, dont nous cherchons à étudier les débuts, dans le milieu historique qui lui convient. L'art d'ailleurs vit de traditions et il importe de nous arrêter un instant à celles qui existaient au moment de la première jeunesse de Lombard, d'autant que précisément celui-ci s'est employé, dès qu'il a été en possession de son talent, à rompre ces traditions pour faire entrer l'art septentrional dans les voies nouvelles importées d'Italie. En effet, tout ce que nous connaissons des monuments de l'architecture, comme des créations des arts décoratifs, dans la principauté de Liége jusqu'au commencement du xvie siècle, semble établir à l'évidence que rien de l'esprit de la renaissance n'y avait pénétré. Au contraire, une fidélité naïve aux traditions de l'art du moyen âge y apparait comme le caractère dominant de cette époque, où d'ailleurs les rapports avec l'Italie, en dehors de ceux que le clergé a de tout temps entretenus avec Rome, n'ont guère laissé de traces dans l'histoire. Aussi, la plupart des écrivains, en parlant de la jeunesse de Lombard, ne croient pouvoir s'appesantir assez sur le mauvais goût qui régnait alors. Leur jugement, sans doute, a souvent été frappé d'un appel trop justifié. Du reste, ils sont sobres de détails; un seul auteur, qui n'a pas été imprimé, mais qui, relativement récent, mérite cependant crédit par ses recherches consciencieuses, cite Jean Demeuse comme le

premier maître de Lombard (1). Assurément cet artiste était pénétré encore de l'esprit de tradition contre lequel l'élève devait réagir plus tard.

La qualité dominante de cette jeune intelligence, prête à prendre son élan vers l'avenir que son génie lui faisait entrevoir, c'est le désir de savoir, la volonté d'apprendre. Malheureusement, la situation des parents, appauvris par les épreuves de la patrie, n'était guère de nature à favoriser ces aspirations. L'école où l'enfant fut placé était insuffisante. Il aurait voulu apprendre les langues anciennes, toujours nécessaires, indispensables alors surtout, mais ce complément d'instruction dut lui être refusé. Lombard en ressentit si douloureusement le besoin qu'il tenta de suppléer plus tard à cette lacune; mais il n'était plus temps; il fut bientôt absorbé par les travaux de son art, et les études nécessaires pour y progresser. Du reste, l'adolescent dut renoncer de bonne heure à l'école pour entrer en apprentissage, probablement chez le peintre Demeuse que nous venons de nommer, afin de se mettre le plus tôt possible en mesure de gagner le pain quotidien.

Il semble probable que celui-ci employait son disciple à

---

(1) *Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liége* (H. Hamal).

L'auteur ajoute que Jean Demeuse passait alors pour excellent artiste. Il était un des plus célèbres philosophes de son temps, avait une bibliothèque fort rare et était versé dans les antiquités.

Abry, sans le désigner comme maître de Lombard, dit, en parlant de Demeuse : « Ayant succédé à Laurent et Jean de Weert jusqu'en 1525. » Nous ne savons où Hamal a puisé le renseignement qu'il donne, mais celui-ci concorde avec la date fournie par Abry. Ce dernier cite, comme œuvre de ce peintre, une *Adoration des Mages* qui se trouvait alors dans l'église des PP. Augustins près de Liége. V. *Hommes illustres*, p. 151.

des travaux d'ordre secondaire; heureusement, l'apprenti avait une volonté puissante et sentait instinctivement que la valeur véritable de l'artiste dépend moins de l'enseignement reçu que du développement spontané, de la culture personnelle du génie naturel; aussi, quel qu'ait été le talent du maître, les progrès de l'élève furent rapides.

Il est à regretter que nous manquions à peu près complètement de renseignements sur la première période de la carrière de Lombard. Il parait qu'il ne tarda pas à voyager, et que, séduit par la réputation et les gravures d'Albert Dürer, il se serait rendu en Allemagne. Mais ce pays est grand, et l'on ne nous fait connaître ni les régions qu'il a pu parcourir ni les résultats auxquels il a pu atteindre.

Il est probable cependant que, dès cette époque, le jeune artiste a dû se trouver en contact avec le prince-évêque de Liége le cardinal Érard de la Marck, qui, depuis l'année de la naissance de Lombard, régnait sur le pays. Mais, encore une fois, les renseignements, appuyés sur des documents précis, nous font absolument défaut pour cette période. Nous ne tarderons pas à le trouver engagé avec le prince-évêque de Liége, dans des relations qui devaient avoir l'influence la plus décisive sur la nature de son talent et le développement de sa destinée.

Encore fort jeune (1), Lombard, doué d'un caractère primesautier, ne sachant ni beaucoup compter, ni prévoir les difficultés matérielles de la vie, se maria avec une jeune fille aussi dénuée que lui-même des dons de la fortune; mais si les liens qu'il venait de contracter étaient de nature à porter

(1) Suivant Abry, il avait vingt-deux ans.

atteinte à l'indépendance qui semble une des nécessités de la carrière de l'artiste, ils furent loin de paralyser son courage. Son énergie lui permit de concilier ses nouveaux devoirs avec la poursuite des études et des progrès qu'il voulait continuer à faire.

II

C'est peu après son mariage que Lombard se rendit à Middelbourg, où il obtint du travail, probablement sous la direction de Jean Gossaert; il y fit un séjour prolongé et semble même y être retourné à plusieurs reprises. Malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir la nature des relations qui ont dirigé les pas du jeune artiste vers Middelbourg pour y chercher du travail et se perfectionner dans l'art. Les rapports commerciaux ou politiques entre la principauté de Liége, fort appauvrie alors, et l'île de Walcheren, dont la situation était très florissante, notamment par le commerce des vins, étaient à peu près nuls. Middelbourg, chef-lieu de la Zélande, ville hanséatique considérable, avait précisément à cette époque des travaux importants en voie d'exécution, pour lesquels elle appelait le concours des artistes les plus réputés des Flandres. En 1468, l'année même où Charles le Téméraire mettait à feu et à sang la principauté, présidant en personne à la mise à sac de sa capitale, on posait, d'après la volonté de ce même prince, la première pierre du magnifique hôtel de ville, bâti sur les plans de l'architecte Antoine Keldermans, de Malines. Cette construction n'était pas achevée dans toutes ses parties lorsque le peintre liégeois vint travailler à Middelbourg. En 1492, un incendie avait dévoré la belle abbaye des Pré-

montrés, bâtie au centre de la ville et dont la reconstruction fut commencée d'une manière somptueuse, immédiatement après cette catastrophe. La décoration intérieure de ces riches édifices devait nécessairement appeler à Middelbourg tout un groupe d'artistes, de peintres notamment, et il est probable que c'est là que Lombard entra en relations de travail avec plusieurs peintres de renom, parmi lesquels il faut nommer Jean de Maubeuge et Arnold Ursus ou de Beer, qui sans doute excitèrent toute son émulation. Il s'y trouva bientôt en rapport avec Michel Zagrius, greffier de la ville, grand amateur des beaux-arts, qui aimait à visiter l'atelier de Lombard et à disserter avec lui. Zagrius était un homme instruit, adepte de l'humanisme, qui, à cette époque, commençait à gagner des fervents dans les Pays-Bas.

Il attisa l'enthousiasme naissant de l'artiste pour l'antiquité classique et chercha à lui faire comprendre la nécessité de diriger ses études dans ce sens; il remplit le jeune Liégeois d'admiration pour la science de Pline notamment, et en général pour la supériorité des anciens. Convaincu de l'utilité de cette direction, Lombard se mit avec beaucoup d'ardeur à apprendre les éléments du grec et du latin. Mais il comprit bientôt qu'il est un temps pour toute chose et que celui des études de ce genre était passé pour un artiste sans fortune. Lombard était, en effet, entré dans toute la réalité de la vie, c'est-à-dire dans la lutte pour le pain quotidien; il se sentait en outre pénétré du désir de se faire, à force de travail soutenu, une place au soleil de l'art. Force lui fut donc de renoncer aux langues savantes et de se contenter, pour connaître les grands hommes de l'antiquité, leurs théories, leurs principes et leurs préceptes relatifs aux beaux

arts, des traductions françaises ou italiennes qu'il pouvait se procurer. Mais, à partir de ce moment, il s'attacha à la lecture des anciens. Il se familiarisa ainsi non seulement avec les historiens, mais il lut les poètes, les philosophes et notamment ceux qui traitent de morale. Lombard se forma ainsi un fond d'érudition qui lui permit de fréquenter, sans trop de désavantage, les hommes les plus distingués de son temps ; sa conversation était recherchée par eux, et son esprit naturel le mettait à même de donner souvent du relief à la science acquise dans les livres.

Nous venons de rappeler que c'est à Middelbourg qu'il apprit à connaître Jean de Maubeuge (Gossaert) et c'est très probablement à ce maître que Lombard dut les progrès notables qu'il fit dans l'art de la peinture. Il étudia aussi avec Arnold de Beer (Ursus), d'Anvers, et fit la connaissance à la même époque de Jean Schoreel. On ignore s'il travailla quelque temps à Anvers ; mais c'est aussi à Middelbourg qu'il fit les premières études de l'architecture de la renaissance. Les peintures de Gossaert, dont les fonds sont souvent décorés de riches constructions, ont été sans doute pour quelque chose dans cette initiation. Le contact avec ces différents artistes et les entretiens avec Zagrius eurent pour Lombard, à l'âge où l'esprit s'élance volontiers vers les horizons nouveaux, une influence décisive sur l'orientation de ses efforts. Mais c'est à son retour à Liége que le désir de prendre son essor en suivant les principes de la renaissance, alimentés par l'étude de l'antiquité, devait trouver pleine satisfaction. Il allait, en effet, y trouver les moyens d'entreprendre un voyage à Rome.

Nous avons fait connaître la situation douloureuse, la

déchéance politique et morale de la principauté de Liége, au moment de la naissance de Lombard. Tout semblait perdu alors, et cependant l'heure de la régénération était bien proche. A ce même moment précisément, un homme qui semblait appelé par la Providence à relever de leurs ruines la cité et le pays de Liége, allait prendre possession du gouvernement et monter sur le trône épiscopal. Érard de la Marck, membre de cette famille où l'on rencontrait tant d'énergie pour le mal comme pour le bien, et qui avait si souvent ensanglanté le pays; neveu du terrible sanglier des Ardennes qui avait impitoyablement immolé à sa haine Louis de Bourbon, Érard fut élu par le chapitre de Saint-Lambert, appuyé par les puissantes recommandations de Louis XII, roi de France, et du pape Jules II. L'élection eut lieu le 30 décembre 1505 et, lorsque suivant l'antique coutume, le chancelier de l'évêque défunt proclama solennellement, du haut du jubé de la cathédrale, en latin, en flamand et en français, le résultat du vote unanime de tous les membres du chapitre, ce fut, dans la foule pressée qui encombrait les nefs de l'église, une explosion de joie qui ajoutait ainsi son suffrage à cette élection régulière et incontestée.

Érard était préparé par son éducation à la dignité qui venait de lui être conférée. Poursuivant ses études à l'université de Cologne, il eut pour maîtres Jérôme Aleander et Arnold de Lude. Versé dans la littérature sacrée comme dans la littérature profane, doué par la nature d'aptitudes peu ordinaires et d'un esprit ouvert aux impressions délicates de l'art, Érard était encore d'un caractère ferme qui lui permit d'accepter sans crainte les difficultés de la situation. Le samedi saint de l'année 1506, il reçut à Sedan, où il s'était

retiré, la nouvelle de la confirmation de son élection par le Pape, et le 30 mai suivant, après s'être fait sacrer évêque à Tongres, il fit son entrée solennelle à Liége comme souverain du pays.

Dès son avènement, Érard inaugura une politique nouvelle : voulant assurer à ses États les bienfaits de la paix dont ils avaient grand besoin et la garantir par une neutralité armée, son premier souci fut de relever de leurs ruines les forteresses démantelées de Huy, de Stockhem, de Dinant et de Franchimont; de réparer les remparts démolis et incendiés de Liége, de fortifier les portes de Saint-Martin, de Sainte-Walburge et de Sainte-Marguerite par des travaux de défense et des tours solides. Toutes ces fortifications furent remaniées et complétées aussi rapidement que possible.

Mais l'activité du prince n'était pas absorbée par les soins de la politique et les travaux de l'art de la guerre. Dès l'année 1508, il fit commencer la reconstruction du palais incendié des princes, sur un plan si large et si somptueux qu'il devait consacrer à le réaliser non seulement des sommes très considérables, mais encore toutes les années d'un long règne, laissant à ses successeurs le soin de mettre la dernière main à l'édifice civil que l'on peut encore regarder actuellement comme le plus magnifique élevé sur les bords de la Meuse. Son intention était, comme nous le verrons plus tard, de l'orner, d'en décorer de peintures monumentales les murs et d'orner ses vastes galeries de sculptures et d'œuvres d'art qu'il voulait en partie faire venir d'Italie si cela était nécessaire. C'est à cette même époque et probablement à son inspiration que l'abbé de Saint-Jacques, Jean de Cromois ou de Coronmeuse, fit achever avec une magnificence remarquable

l'église de son abbaye bénédictine située sur la rive de la Meuse, à l'extrémité méridionale de la ville (1). Mais la sollicitude d'Érard s'étendait à la fois aux travaux de la statuaire, de la peinture et de l'orfévrerie. Il fit peupler d'une série de statues l'un des porches de la cathédrale Saint-Lambert, connu sous le nom de « beau portail », par le sculpteur Soete, dont la famille était originaire de Maestricht, et le jour même de son élection, il affecta une somme fort importante à la confection d'une somptueuse pièce d'orfévrerie, un buste reliquaire destiné à recevoir le chef de saint Lambert, le patron vénéré du pays. En décrétant ce travail, le nouvel élu ne faisait qu'exécuter un projet conçu déjà assez longtemps avant lui par Guy de Brimeu, seigneur d'Humbercourt, chancelier du duc Charles de Bourgogne, l'instrument de ses terribles vengeances sur le malheureux pays de Liége, bien qu'il sût, paraît-il, concilier sa redoutable mission avec un goût très prononcé pour les reliques (2). Le travail fut confié à Henri

---

(1) 1515. Eodem anno perfectum est templum Monasterij D. Iacobi ordinis D. Benedicti, industria studioque Reverendi Domini Ioannis de Crommoese Abbatis. CHAPEAVILLE, III, 254-255.

Les armoiries d'Erard se voient encore peintes dans la voûte de l'ancienne église abbatiale.

(2) *Rerum Leodiensium sub Johanne Heinsbergio et Ludovico Borbonio episcopis opus Adriani de Veteri Busco monachi Sancti Laurentii Leodiensis.* Anno MCCCCLXIX. Dominus de Humbercourt desideravit habere de reliquiis S. Lamberti, propter quod decanus et canonici bis visitaverunt feretrum, et invenerunt corpus ejus et caput, et dixit mihi dominus decanus, quod caput vulnus habet a latere, retro auriculam. Et sic dominus de Humbercourt obtinuit de ossibus ejus, et deinceps quandocumque venit ad Leodium, fecit se primo duci ad S. Lambertum, et proposuit de faciendo capite S. Lamberti, adinstar capitis sancti Servatii, et obtulit, ut dixit, ad hoc XXX. marchas argenti, et fuit locutus domino duci et domino Leodiensi, et dominis de capituto, et etiam praelatis de contribuendo, et fuerunt multa verba, sed nihil. — *Amplissima collectio.* IV, 1348.

Soete, Suavius ou le Doux, artiste très capable qui, avec le concours de plusieurs autres orfèvres dirigés par lui, mit près de sept ans à l'exécution de ce reliquaire, solennellement inauguré l'an 1512. L'œuvre existe encore et elle est trop connue par les descriptions et les reproductions pour qu'il y ait lieu de la décrire de nouveau ; nous rappellerons seulement que si le travail est en argent doré en grande partie et enrichi de pierres précieuses, la tête du saint est peinte en carnation et serait, à en croire la tradition, le portrait d'Érard de la Marck. Le 12 avril, fête de la translation de saint Lambert, le buste reliquaire reçut les ossements sacrés qu'il était destiné à conserver et fut inauguré avec une pompe extraordinaire. Érard voulut chanter lui-même à la cathédrale une grand'messe à laquelle assistaient tous les membres du clergé et une affluence extraordinaire de peuple. A la fin de l'office divin, une procession magnifique sortit de la cathédrale et le reliquaire renfermant le chef du glorieux martyr, porté par les chanoines, fut montré triomphalement par les rues de la ville et, au retour, exposé à la vénération du peuple (1). Plus tard, Érard s'occupa avec une sollicitude particulière du mausolée somptueux qui, au milieu du chœur de la cathédrale, devait couvrir sa dépouille mortelle, et pendant tout le cours de son

(1) Ipso anno (1512), die 28 mensis aprilis, in festo translationis sancti Lamberti, idem reverendissimus dominus Erardus missam majorem solemniter celebravit in ecclesia Leodiensi, praesentibus secundariis ecclesiis, parochialibus quoque, ac religiosis universis. Qua completa, celebrata fuit processio solemnis et devota, in qua primum gloriosissimi martyris Lamberti caput cum sumptuoso praedicto opere deportatum est per quatuor canonicos majoris ecclesiae ingenti apparatu magnaque omnium alacritate et laetitia. *Chronique de* Jean DE BRUSTHEM. (1306-1538). *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII, pp. 39 et 40.

règne, on trouve son nom associé à la plupart des œuvres d'art qui enrichissaient les églises et les abbayes du pays de Liége, dont les historiens font mention. C'est donc au milieu des travaux par lesquels se manifestait la régénération de la patrie que se passa la première jeunesse de Lombard, et si, au cours de cette période, les renseignements que nous possédons ne mentionnent aucun rapport entre le prince-évêque et le jeune artiste, comme ils le feront plus tard, il semble très probable que ces relations s'établirent dès que les progrès de Lombard lui assurèrent une certaine notoriété. Le jeune peintre, avide de science, de progrès, désireux d'atteindre au talent et à la renommée, ne pouvait se contenter, au point de vue des études, des ressources que sa ville natale lui offrait. Il se mit à voyager; quelques écrivains lui font parcourir une partie de la France et de l'Allemagne (1); mais il ne nous a pas été possible de trouver de traces de ces pérégrinations, sinon le renseignement fourni par Goltzius, que nous donnerons plus tard, et un croquis attribué à Lombard, dessiné d'après le monument romain d'Igel, à quelques lieues de Trèves. Il semble probable, d'ailleurs, à en juger par les premiers dessins du maître et par le passage d'une lettre écrite à la fin de sa vie, que les gravures de Martin Schoen et surtout celles d'Albert Dürer ne furent pas sans exercer une certaine action sur lui. Il y aurait même lieu de s'étonner du contraire, l'influence du grand maître allemand par le prestige de son nom et par ses gravures sur cuivre et sur bois très répandues alors, étant à peu près universelle de ce côté des Alpes. Le voyage que

(1) C'est notamment l'opinion de Van Mander. V. Hymans, t. I, p. 207.

Dürer entreprit dans les Pays-Bas en 1520, — il passa à Saint-Trond, une des villes de la principauté, le jour de Sainte-Marguerite, — devait appeler sur lui l'attention de ceux qui le connaissaient par les œuvres de son burin. Mais il est hors de doute, comme nous l'avons dit, que Lombard se rendit, déterminé par des causes restées inconnues, à Middelbourg, et qu'il y travailla pendant un séjour assez prolongé.

Lombard revint à Liége en 1535. Cette date est donnée par Abry et, comparée à d'autres informations, elle paraît exacte.

A cette époque, Érard de la Marck régnait depuis trente ans. Grâce à son intelligence des affaires et à la modération de sa politique, ce temps avait suffi pour rétablir la paix dans les esprits ainsi que l'ordre dans l'administration et les finances du pays. Bien que les relations avec les États voisins fussent bonnes, le système de défense de la ville de Liége était complété; de toutes parts les murs d'enceinte et les tours avaient été reconstruits en même temps que la ville se relevait de ses cendres.

Mais, comme nous l'avons vu, parmi les travaux d'architecture, l'œuvre capitale du règne d'Érard était le palais des princes, édifice conçu sur un plan très considérable. Le décor et l'ameublement devaient répondre à toute la magnificence que l'évêque entendait donner à la demeure du chef de l'État. Il voulut y affecter toutes les ressources dont pouvait disposer le pays régénéré. Ce palais existe encore et malgré la destruction de sa façade et de son entrée principale qui formait un avant-corps, malgré la démolition des tours qui flanquaient les angles et d'autres mutilations qui ont fait disparaître à la fois une partie de son aspect pitto-

resque et le caractère un peu militaire de son ordonnance, l'édifice impose encore aujourd'hui le sentiment de la grandeur des personnages qui devaient l'habiter.

Érard ne devait pas achever ce monument, mais, à l'époque du retour de Lombard, la construction était avancée. Déjà l'évêque s'occupait de la décoration intérieure du palais et c'est à ce propos que nous trouvons pour la première fois l'artiste en rapport avec lui. Ces deux hommes, dont la supériorité s'accusait dans des sphères si différentes, devaient pour ainsi dire naturellement trouver un point de contact dans les grands travaux entrepris par l'évêque. Celui-ci forma le projet de confier à Lombard les peintures murales qu'il avait l'intention de faire exécuter dans le palais en voie de construction.

Afin de préparer ce travail par des études qui lui paraissaient nécessaires, Érard désirait envoyer son peintre à Rome. Cette préparation était assurément conforme aux goûts et aux désirs de Lombard; il fut donc décidé que celui-ci passerait quelques années en Italie pour s'y fortifier par l'étude des maîtres et celle des monuments de l'antiquité avant d'entreprendre le travail par lequel il espérait donner la mesure complète de ce dont il était capable.

A cette époque, une circonstance de tout point favorable à la réalisation de ce projet vint s'offrir.

En 1537, le cardinal Reginald Polus, exilé d'Angleterre et ne se sentant pas en sécurité en France, vint à Liége solliciter l'hospitalité d'Érard. Le cardinal, homme très considérable, archevêque de Canterbury, était allié à la famille royale d'Angleterre par sa mère, Marguerite, comtesse de Salisbury, fille du duc de Clarence, frère d'Édouard IV.

Comme il était d'ailleurs universellement considéré à cause de sa grande science et de son caractère, le pape Paul III avait cherché à se servir de lui pour ramener Henri VIII à l'Église catholique. Le roi d'Angleterre, de son côté, avait tenté des démarches auprès du cardinal Polus, dans l'espoir d'obtenir de lui la reconnaissance de sa suprématie spirituelle, appuyant ces démarches d'offres somptueuses. Mais Polus ayant décliné ces offres et s'étant prononcé ouvertement contre le divorce de Henri avec Catherine d'Arragon, fut obligé de quitter son pays et vint passer quelques mois à Liége avant de se rendre à Rome auprès du souverain pontife.

Érard de la Marck profita de cette circonstance pour mettre son peintre en rapport avec le cardinal anglais et le recommanda à sa bienveillance particulière.

Il fut décidé que Lombard ferait en quelque sorte partie de la maison du prélat pendant le voyage de Reginald et son séjour à Rome.

Le cardinal Polus quitta la principauté le 21 août pour se rendre à la ville éternelle, accompagné de Lombard, suivant les arrangements pris avec l'évêque de Liége. Il est vivement à regretter que les renseignements sur les études et les travaux de l'artiste pendant son séjour à Rome soient assez vagues. Il est certain qu'il n'y demeura pas oisif et qu'il mit à profit le temps qu'il avait à passer auprès des œuvres des grands maîtres de la renaissance italienne. C'est là, dans le voisinage des monuments de l'antiquité romaine, qu'il poursuivit et compléta les notions un peu sommaires qu'il devait à ses études personnelles sur l'architecture; quelques dessins de sa main qui ont été conservés témoignent de cette

préoccupation. Cependant, à en croire son biographe Dominique Lampson, il est hors de doute que Lombard ne se contenta pas de faire simplement des croquis et des études d'après les maîtres, de relever et de prendre des mesures sur les temples, les arcs de triomphe, le Colysée et les constructions de l'ancienne Rome. Il y exécuta aussi quelques peintures de son invention. On cite notamment le témoignage de deux amis de Reginald Polus, ses intimes et ses familiers, qui, par conséquent, se trouvaient à même de suivre les travaux du peintre liégeois : Bartholomé Stella de Brescia et Aloïse Prilius, de Venise. A cette époque, il était difficile, pour un Italien surtout, de ne pas être un peu Mécène, amateur des beaux-arts, et de ne pas montrer à l'occasion des connaissances qui répondaient à un goût si généralement répandu. Ces deux patriciens ont affirmé à Lampsonius avoir vu les peintures de Lombard à Rome; et, à leur témoignage, aucun homme né en dehors de l'Italie n'était capable de produire un tableau supérieur aux productions du pinceau de l'artiste liégeois. Ils ont fait notamment grand éloge d'une composition peinte en grisaille tirée de la *table de Cébès* (1). Quant à ses autres occupations, nous savons seulement qu'il s'attacha particulièrement à dessiner les statues antiques et à résumer par écrit les observations et les remarques suggérées par les chefs-d'œuvre qu'il avait sous les yeux. A vrai dire, il poursuivit ainsi jusqu'à la fin de sa vie les études théoriques auxquelles il attachait beaucoup de prix, mais que très probablement il laissa inachevées.

Il en fut de ces études ayant un caractère archéologique

(1) *Lamberti Lombardi apud Ebvrones pictoris celeberrimi vita*, p. 9.

comme du séjour de leur auteur en Italie. Ce séjour devait être bientôt interrompu sans donner les résultats espérés ni aboutir à la conclusion pratique que l'artiste avait en vue. Érard de la Marck mourut à Liége le 16 février 1538. Il emportait dans la tombe les projets qu'il caressait pour la décoration monumentale du palais des princes et avec lui expirait aussi la pension qui permettait à l'artiste chargé de les exécuter, de poursuivre ses études à Rome.

La mort d'Érard apportait d'ailleurs, en ce qui regarde la culture des arts à Liége, un changement notable qui atteignait plus directement qu'aucun autre Lombard, investi de la confiance du prince. Celui-ci se proposait d'enrichir sa capitale des chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture qu'il faisait acheter en Italie, à mesure que se produisait l'occasion de les obtenir. Son intention était de les placer dans les longues galeries du palais épiscopal qui longent la rue du côté nord et vers l'église Saint-André. « J'ai vu, dit Heusy, — dans une lettre du 23 juillet 1771, — par les mémoires de sa famille, qu'il avait envoyé à Rome la mesure des dimensions de ces deux galeries pour y assortir les peintures, les statues et les vases antiques qu'il avait donné commission d'acheter. La mort étant survenue avant que cette collection ne parvint à Liége, elle échut naturellement aux héritiers du prélat; ils la firent remettre en vente aux lieux où elle avait été formée et la plus grande partie des peintures et des sculptures alla augmenter l'amas prodigieux de chefs-d'œuvre que les grands ducs de Toscane commençaient alors à réunir dans leur palais (1). »

---

(1) *Histoire du diocèse et de la principauté de Liége pendant le* XVI*e siècle*, par le chanoine Daris, p. 121.

Il semble hors de doute que Lombard, aux gages du prince, était son agent principal pour le choix et l'acquisition de ces œuvres d'art, qu'il était d'ailleurs appelé à compléter par ses propres travaux.

Lombard revint à Liége quelque temps après la mort d'Érard. La date de ce retour n'est pas connue (1), mais son séjour à Rome n'a pas excédé trois ans; il a été probablement plus court et tout porte à croire qu'il ne s'est pas prolongé beaucoup au delà de la mort d'Érard. L'interruption subite de ses études et l'abandon du travail auquel celles-ci servaient de préparation, enfin l'incertitude de l'avenir devaient singulièrement assombrir le retour de l'artiste au pays natal.

III

Ni Corneille de Berghes, successeur d'Érard, ni les deux autres évêques qui devaient régner après lui ne donnèrent suite aux projets que Lombard devait réaliser. Le peintre, alors dans toute la force de la vie et en pleine possession de son talent, ne trouva plus de Mécène.

Aussi les renseignements biographiques après son retour d'Italie sont-ils fort insuffisants. Ce n'est guère que dans ses

---

(1) Abry donne la date très vraisemblable de 1539 (*Hommes illustres*, p. 158). Lombard, dans sa lettre du 27 avril 1565, dit qu'il y a vingt-cinq ans qu'il a quitté l'Italie : « *Perchè già sono XXV anni ch'io son stato fuor di Italia.* » A prendre cette indication au pied de la lettre, il aurait quitté l'Italie au commencement de l'année 1540; mais lorsqu'on a une période d'un quart de siècle à évoquer, on donne facilement un chiffre rond, sans regarder à une année de plus ou de moins.

travaux qu'il faut chercher le développement d'une carrière qui, un instant, s'était annoncée sous de brillants auspices.

Cependant, avant d'aborder l'examen des œuvres de l'artiste, résumons en peu de lignes ce qui nous est connu de la vie de l'homme.

Lombard, après son retour de Rome, ne quitta plus la ville de Liége. Sa vie a été laborieuse, consacrée tout entière à l'étude, aux travaux très variés de l'art et aux joies de la vie de famille.

Il se maria trois fois et parmi ses nombreux enfants se trouvaient cinq filles. La seconde femme de Lombard était sœur de Lambert Suavius, excellent graveur et peintre de talent, dont le burin a reproduit un certain nombre de compositions de Lombard. Sa troisième femme se nommait Anne Wauthier de Chaweheid; elle survécut à son mari.

Les filles de Lombard se sont toutes mariées; l'une d'elles épousa en 1560 Louis de Hasque (de Hasselt), peintre.

Une des filles, du nom de Philipette, s'unit en 1565 au sculpteur Thomas Tollet. Nous donnerons la convention de mariage; une troisième, du nom de Marie, épousa Watthier Bechet, mangon (boucher); une quatrième, dont le nom ne nous est pas connu, s'est mariée deux fois; son second mari était Pierre Balen, peintre; enfin, le mari de la cinquième se nommait Gilles Jacques. On n'a pas de renseignements sur la descendance mâle de Lombard. Elle a dû être nombreuse; le nom de Lambert Lombard se trouve fréquemment dans les documents jusqu'au XVIIIe siècle.

Le maître était trop épris de son art pour ne pas chercher à former école. Il ouvrit un atelier et paraît s'être adonné à l'enseignement de tous les arts du dessin : peinture, sculp-

ture, architecture et même gravure, quoique Lombard n'ait jamais lui-même manié le burin et que l'on ne connaisse pas même une eau-forte qui puisse lui être attribuée avec quelque vraisemblance. Mais il forma un certain nombre de peintres de grand mérite; plusieurs sont restés fidèles à ses préceptes et à son style. Frans Floris est le plus richement doué d'entre eux. Hubert Goltzius, de Venloo, lui fit également honneur et lui resta attaché jusqu'à la fin de son existence, comme le prouve la lettre adressée à Ortélius, qui forme l'introduction de la biographie de Lombard imprimée par Goltzius. Guillaume Key, d'Anvers, fut aussi un de ses disciples les plus distingués. A ces artistes qui exercèrent leur art en dehors de la principauté, il faut ajouter les peintres liégeois Jean Ramey, Pierre Dufour dit Jalhea, Dominique Lampson, N. Pesser, Pierre Balen et d'autres. Le sculpteur Thomas Tollet, plus tard gendre de Lombard, passe aussi pour avoir fréquenté son atelier.

Lambert Lombard a vécu entouré d'artistes, — les mariages de ses filles le prouvent, — de ses disciples, de savants et des hommes les plus distingués de la cour et du clergé. Dominique Lampson, le secrétaire des évêques, a été son élève et son familier. Ses relations avec les princes-évêques étaient des meilleures et, si son ami et son biographe se plaint à juste titre que Lombard n'ait pas eu l'occasion de faire ces grands travaux que le cardinal Érard de la Marck voulait lui confier et dont seul le souverain pouvait disposer, Lombard ne se tint pourtant pas à l'écart, par un sentiment exagéré de sa dignité ou d'un amour-propre froissé. Il avait, au contraire, conservé l'habitude, en souvenir de la protection dont il fut l'objet pendant le règne d'Érard, de se regarder

comme le client des évêques. Lorsque ses amis le pressaient de chercher ailleurs des commandes qui auraient mis en relief sa valeur et son habileté, il répondait que des démarches de cette nature seraient injurieuses pour le prince dont il pouvait, d'un jour à l'autre, espérer de grands travaux et qu'il ne voulait pas se mettre dans le cas de les refuser, en se laissant absorber par les commandes des particuliers.

Malheureusement cette attente fut déçue; les grands travaux ne vinrent pas et la situation de l'artiste ne répondit ni à ses talents ni à l'estime dont l'entouraient ses élèves, ses amis et ses compatriotes en général. Cette estime n'était d'ailleurs que l'hommage légitime rendu à l'intégrité absolue d'un caractère sans tache, à un esprit aussi indépendant et aussi élevé qu'il était généreux et désintéressé.

La considération s'attachait aussi à Lombard par le milieu dans lequel il vivait, par sa science archéologique, ses recherches qui s'étendaient non seulement à l'antiquité classique, mais, chose plus remarquable pour son temps, aux monuments des arts du dessin appartenant au pays, aux antiquités du moyen âge. Il était numismate très expert et passait, à juste titre, pour avoir créé dans nos régions une science à laquelle s'est adonné ensuite son disciple Hubert Goltzius; personne mieux que Lombard ne savait déchiffrer les inscriptions des médailles anciennes, en déterminer l'époque et l'effigie; comme numismate, c'était un véritable savant. Il était en outre collectionneur et avait réuni chez lui non seulement bon nombre de médailles et de monnaies, mais encore des antiquités de toute sorte. Il conservait aussi des copies faites par lui-même d'après d'anciennes

peintures, s'il faut en croire un passage très peu clair que nous empruntons à Goltzius :

Moy-mesme ay veu en la maison de Lambertus Lombardus, duquel ay esté disciple en mon style et métier, plusieurs paintures, lesquelles il avait contrefaites en Allemaigne, après certaines paintures anciennes des Francons, et qui bien pourront estre comparées à plusieurs belles paintures romaines. Et ay souvent ouï dire audit Lambert (qui, au regard de quelque painture ancienne sçait-t-il dire de quel temps elle est painte) qu'il ne se vantoit d'autre chose que des paintures anciennes des Francons, desquels il a prins son premier fondement, devant que jamais il vint à Rome, pour se rendre plus parfait en son art et stile (1).

IV

Après avoir épuisé les sources d'informations qu'offrent les écrivains contemporains du maître que nous étudions et les écrits pour la plupart inédits de ses compatriotes, il importait de porter nos recherches dans le dépôt des archives où reposent peut-être encore bien des documents précieux

---

(1) *Les images de presque tous les empereurs*, dans la préface. Anvers, 1557, in-f°.

On se demande ce que Goltzius entend par ces *Francons* dont les peintures auraient été l'objet des premières études de Lombard? Il est certain qu'il existait au xve siècle une importante école de peinture en Franconie; mais ces artistes ont été eux-mêmes les imitateurs, dans une certaine mesure, de l'art flamand des Van Eyck et des Roger de la Pasture; Lombard avait bien près de lui les maîtres dont se sont inspirés les « Francons » en question. Nous ne trouvons d'ailleurs aucune trace d'un voyage que Lombard aurait fait en Franconie dans sa jeunesse.

pour l'histoire des arts. Notre espérance était de retrouver quelque compte de paiement ou quelque contrat relatifs aux travaux de l'artiste. Mais ces recherches ne donnent pas souvent le résultat désiré et il y a déjà lieu de s'applaudir si, de ces sortes d'investigations, on ne revient pas les mains vides (1). Si les archives ne nous ont rien donné en ce qui concerne la carrière de l'artiste, elles contiennent divers actes qui ne laissent pas que de répandre de la lumière sur la vie de Lombard, sur sa situation de fortune et sur le mariage de l'aînée de ses filles, dont le contrat a été conservé; à ce point de vue les documents sont loin d'être dénués d'intérêt. Nous ne croyons pas devoir les transcrire dans toute leur étendue, mais nous en donnerons la substance en suivant l'ordre chronologique, le lecteur connaissant déjà assez la vie de Lombard pour en tirer lui-même les déductions utiles à notre sujet.

Voici l'extrait de ces différents documents :

1° Le 29 mai 1544, comparurent devant les Échevins de la Cour de Liége les enfants de Wauthier de Chaweheit :

1° L'aîné, Wauthier de Chaweheit, orfèvre;

2° Servais de Soye, clerc, pour Guillaume de Soye, son frère, époux de Caterinne Wauthier;

3° Lambert Lombar, pondeur (peintre), époux d'Anne Wauthier de Chaweheit; et

4° Francheuse Wauthier, leur sœur,

Pour vendre à Gielet, fils de Jamin Renier, corbusier (cordonnier),

(1) Nous devons l'expression de toute notre gratitude à M. D. Van de Casteele, conservateur des archives de l'État à Liége, dont l'obligeance et les recherches nous ont été d'un grand secours dans notre étude sur Lombard.

Une maison, avec terrain et dépendances, sise vis-à-vis du couvent des Frères Mineurs, à Liége. Cette vente est faite aux conditions suivantes :

L'acquéreur payera une rente de trois muids d'épeautre aux représentants de Jeanne Bearewar, plus une autre de 17 florins due aux vendeurs, la moitié à Noël et l'autre moitié à la saint Jean-Baptiste.

(Archives de Liége. *Ech. de Liége, greffe Bernimolin, œuvres*, 1544, n°s 33/942, f° 213 v°.)

2° Par acte passé devant les Échevins de Liége, le 5 avril 1546 :

Charles Van der Heyden, de Gellenkerken, époux de Marie, fille naturelle de feu Gérard Expaludeit, jadis chanoine de la cathédrale de Liége, fait cession : à Maître Lambert Lombard, peintre,

D'une rente de six florins et demi d'or du Rhin de poids, qu'il possède par suite de la répartition de Jehan Palude, citoyen de Liége. Cette cession est faite moyennant le prix de cent et trente florins que Lambert Lombard paie comptant à Charles Van der Heyden.

(Arch. de Liége. *Greffe Bernimolin, œuvres*, n° 950, f° 176 v°.)

3° Acte reçu par Liévin Torrentin, protonotaire du Saint Siège apostolique, le 3 août 1565,

Contenant convenances de mariage entre Thomas Tollet, entretailleur d'images (sculpteur) (1), et

Philipette Lombard, fille de Maître Lambert Lombard,

(1) Le nom de Thomas Tollet se trouve mentionné assez souvent par les auteurs liégeois; il était artiste de réputation. Malgré nos recherches, nous n'avons cependant pu découvrir un travail qui puisse lui être attribué avec cer-

peintre et architecte de Mgr le Prnce de Liége Nre Evesque et Prince.

Par cet acte, Lambert Lombard promet et s'oblige à fournir en dot à sa fille une somme de *deux cents dallers de 30 pattars de Brabant* pièce, et ce :

En cent dallers argent comptant, après consommation du mariage;

Et quant *aux cent autres dallers*, de céder une rente annuelle de six florins et demi du Rhin, d'or et de poids, ou leur valeur réelle ;

Laquelle rente appartient audit Lombard, comme lui provenant de certaines lettres patentes émanées des Échevins de la haute justice de Liége, en date du 6 mars 1544.

En d'autres termes, par le contrat de mariage de sa fille Philipette avec le sculpteur Tollet, Lombard cède à celle-ci la rente acquise par lui 21 ans auparavant, par l'acte dont nous venons de transcrire la substance.

(Arch. de Liége. *Éch. de Liége, Grand Greffe, Conv. et Testaments*, 1567-1572, f° 10.)

4° Par acte passé devant les Échevins de Liége le 18 sept. 1565 :

Les héritiers de Lambert Lombard, mangon (boucher), et de son épouse, Marie Heuskinet, qui sont :

1° Lambert Lombard;

---

titude. Une mention trouvée dans les archives de la cathédrale de Nevers prouve qu'il était connu au loin. Voici cette note :

« En 1590, Louis de Gonzague, duc de Nevers, fait faire à la cathédrale de cette ville la table de l'autel et de l'oratoire par Thomas Tollat, maître sculpteur au Liége. »

2° Barbette, épouse de Wilhelmin Lombard, tant pour son usufruit que pour ses enfants propriétaires;

3° Walthier Bechet, } époux de deux sœurs légitimes
4° Jehan Pietkin, } de Lombard;

5° Jehan Lombard, mangon,

Ont fait procéder à la vente aux enchères devant l'official, des maisons plus bas détaillées, adjugées à Jehan de Vaul;

Lequel vient, par le présent acte, requis par les représentants de Lambert Lombard, reconnaître les charges dont cette propriété est grevée.

La propriété consiste en deux maisons annexées l'une à l'autre, sises sur la rivière de la fontaine Saint-Lambert, avec leurs jardins et dépendances, joignant d'un côté à la ruelle Frère Michel, tant aux représentants feu Lambert Vivignis dit de Hollogne, comme aux représentants de jadis Wilhemme Lombard, tant à Evrard de Vaul, scrinier (menuisier), que à Silkin de Ciplet.....

La vente a été faite moyennant une rente de 34 florins; elle avait été précédée d'une liquidation (un compte) dont il résultait qu'outre les charges, il revenait aux vendeurs un contrepant (soulte qui restait à payer aux vendeurs).

Afin de payer ce contrepant, le sieur Jehan Mathonet, marguillier de Saint-Christophe, vient, au nom de Jehan de Vaul, céder aux enfants de L. Lombard :

Une rente de deux florins de cens héritables, à prendre d'une rente de 50 florins que lui doit Thiry Hoxs, mercier, son beau-frère, sur sa maison et appartenances qu'il tient à présent sur le marché de Liége, joindant vers Saint-

Lambert à la maison dell Grieff, d'aval à Wilhelmme Chapeauwille, et devant sur ledit marché.

Jehan de Vaul devra employer une somme de cent florins liégeois, en réparation et amélioration aux maisons qui lui sont adjugées.

(Archiv. de Liége. *Éch. de Liége, Greffe Bernimolin, œuvres*, 1564 et 1565, n° 72/981, f° 304.)

Nous voyons par l'un des documents que nous venons de résumer que Lombard est qualifié de peintre et architecte de S. A. Mgr notre évêque et Prince; c'était alors Gérard de Groisbeeck. Ce titre était peut-être purement honorifique; mais Lombard avait d'autres charges : il était greffier de la Cour de Justice d'Avroy, et il conserva ces fonctions jusqu'à l'année de son décès. Nous trouvons, en effet, sur divers registres conservés aux archives dont nous avons tiré les documents que l'on vient de lire, les mentions suivantes :

« Ce présent registre at esté ecommencheit par Léonard Stratz, lors greffier de la court, en janvier XVcLIII et jusques à VIIIe de may inclus XVcLIIII; et celuy jour par Gérard de Buissonvilhe, jusqu'à l'an XVe et LVII en décembre, en lieu de Mre Lambert Lombart, poinctre lors greffier de la ditte court. »

(*Cour d'Avroy*, 1553-1557, n° 6 : le feuillet de garde.)

Viennent ensuite :

Registre du temps Gérard de Buissonvilhe, substitué greffier, soubz Mre Lambert Lombart, poinctre.

(Id. de 1557-1561, n° 7.)

« Registre de temps Gérard de Buissonvilhe substitué greffier soubz Maistre Lambert Lombart, poinctre, concierge

de Monsgr n^re prince, de la maison, porpris et vignobles de chieffz d'or. »

(Id. de 1561-1566, n° 8 ; id. saisies 1558-1561 et 1561-1564, n°s 59 et 60.)

Enfin nous trouvons : « Registre du temps Gérard de Buissonvilhe, substitué greffyer soubz m^re Thomas Tollet, entretailleur d'ymage. »

(Id. 1er juin 1566-1571, n° 9.)

De ces différentes notes, il faut conclure :

Que Lambert Lombard a été greffier titulaire à la Cour d'Avroy et qu'il conserva cette charge jusqu'au commencement de l'année de son décès, 1566. Il est remplacé dans ces fonctions par le sculpteur Thomas Tollet. Il est donc probable que Lambert Lombard, sentant ses forces décliner à la fin de sa vie, se sera retiré pour assurer cette succession à son gendre. Mais il semble que Lombard n'a guère exercé les fonctions dont il était titulaire et que nous voyons régulièrement remplies par son « substitué » Gérard de Buissonvilhe.

A partir de 1561, Lombard figure avec un nouveau titre, celui de « concierge de Monsgr n^re prince, de la maison, porpris et vignobles de chieffz d'or ».

Ce titre réclame quelques éclaircissements. La « chieffz d'or », qu'il convient de traduire en français par la Chèvre d'Or, était un vignoble situé en amont de la ville de Liége, à une petite lieue au midi, et qui jouissait d'une certaine réputation par la qualité de son crû.

Il existe un acte daté du 16 mars 1589, avenu par-devant le notaire apostolique et impérial Joco Neca, par lequel les présidents et députés de la Chambre des comptes du prince

de Liége louent à Toussaint des Vignes par un bail de neuf ans, commençant le 1er mars :

La propriété de la *Chèvre d'or* appartenant à la mense épiscopale, au prix de 60 fl. bbt, à payer annuellement à S. A. le prince, plus la moitié des vins croissant sur le vignoble. Il est stipulé, au surplus, que S. A. le prince pourra prendre *l'autre moitié des vins*, au prix courant et à dire d'expert; que la cueillette du raisin ne peut se faire qu'après avoir averti la Cour des comptes, qui pourra déléguer quelqu'un pour y assister, afin que la vendange ne puisse se faire qu'au temps et comme trouvera bon Son Altesse ou ceux de sa Chambre des comptes.

Le même acte stipule les conditions particulières qui devront être observées pour la culture du vignoble et les soins dont il devra être l'objet.

Cette sollicitude pour la bonne culture d'un produit auquel on a toujours attaché beaucoup de prix dans la principauté, est un trait du caractère national. Le prince honorait dans Lambert Lombard un homme capable d'apprécier l'importance d'un vignoble bien exposé et dont il pouvait se réserver le produit tout entier, aux bonnes années. Il est probable que le titre de « concierge » de cette propriété conférait au titulaire une sorte d'intendance, à laquelle des émoluments étaient attachés (1).

Enfin, le nom de Lambert Lombard apparaît une dernière fois dans un acte authentique daté du 26 juin 1567; ce

(1) Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Jean-Baptiste de Saive, peintre, né à Namur dans la première moitié du XVIe siècle, s'étant fixé à Bruxelles et ayant reçu en 1590 le titre de peintre de Son Altesse, fut nommé en même temps « concierge du vignoble de la Cour ».

document constate que « la relicte (veuve) du peintre, dame de Chaweheid et son gendre Thomas Tollet, entretailleur d'imaiges, citain de Liége, mari de damoiselle Philipette, fille de Lambert Lombard, se sont présentés devant le maire et eschevins de Liége, comme pardevant Chieff hautte Cour et Justice, à l'effet de reconnaître comme propriété des conjoints la rente de six florins et demi d'or du Rhin que, lors de leur mariage, ils ont reçue dudit maistre Lambert, » etc.

(Éch. de Liége, *Greffe Bernimolin*, *œuvres*, 1567, n° 998, f° 205.)

Tels sont les renseignements que fournissent sur la vie de l'artiste les documents trouvés jusqu'à ce jour aux archives de l'État. S'ils ne sont pas aussi complets que l'on pourrait le désirer, ils confirment ce que l'on savait sur la date de la mort de Lombard. Ces actes authentiques établissent en outre qu'il avait fait quelques économies, qu'il vivait d'ailleurs avec ordre et dans une certaine aisance, et ils mettent fin une bonne fois à la légende mélancolique du dénuement dans lequel l'artiste serait mort.

Nous chercherons à étudier les travaux de Lombard et à établir ce qu'il en existe encore. Le nombre de ses peintures est relativement restreint; celui de ses dessins est au contraire très considérable.

Le tempérament de l'artiste l'inclinait d'ailleurs à fixer rapidement au crayon, au lavis et à la plume, les créations d'un esprit toujours en éveil, plutôt qu'il ne le portait aux travaux longuement médités, étudiés dans les détails et achevés avec toute la virtuosité du pinceau. Sans doute, Lombard était capable d'aborder des travaux de cette nature,

mais chez lui l'imagination l'emportait et sa force était une grande facilité dans la composition.

Aussi, son talent d'invention était très apprécié et mis à contribution par ses confrères, les artistes et les artisans. Il dessinait pour les peintres, pour les graveurs, les sculpteurs, les architectes, les peintres verriers, les ornemanistes. Sa verve était abondante, son cœur généreux, sa main expéditive. Il prenait plaisir à se dépenser ainsi et, chose étrange, le temps qui s'est montré si peu clément pour les peintures, les panneaux achevés du maître, a respecté au contraire les esquisses de son crayon.

Nous aurons à en faire l'énumération, mais avant cela étudions encore Lombard comme littérateur, dans la seule lettre de lui qui ait été conservée.

V

La lettre de Lombard à Vasari.

Lambert Lombard passait auprès de ses contemporains pour un érudit, pour un esprit cultivé; il jouissait même d'un certain renom littéraire. Il s'agit, bien entendu, d'écrits relatifs aux beaux-arts, à la pratique, à l'enseignement et à la philosophie de l'art : *gran letterato* — dit Vasari, en parlant de lui, répétant sans aucun doute dans ce jugement les informations qu'il avait reçues de Lampsonius, l'ami de Lombard, son biographe et, à la vérité, un peu son panégyriste, mais incapable pourtant de lui attribuer des qualités que celui-ci n'auraient pas possédées. Il est certain que l'artiste, qui, d'ailleurs, s'est attaché à l'enseignement de la peinture et des arts du dessin, s'est longtemps occupé d'une

sorte de traité, grammaire des arts (1), c'est-à-dire d'un recueil de maximes, de règles, de préceptes, relatifs aux proportions, à la perspective et à d'autres connaissances nécessaires à l'artiste qui ne veut pas s'en tenir seulement à la pratique, au métier de son art. Un travail de cette nature était d'ailleurs de tout point dans le goût du temps où l'art s'attachait à devenir savant, et où les érudits aimaient non seulement à ressusciter les maximes énoncées par les auteurs de l'antiquité, mais à chercher des exemples et des canons dans les statues classiques. Un semblable traité avait tenté la plume de Léonard de Vinci, celles d'Albert Durer, de Jean Cousin et de beaucoup d'autres. Il devait tenter celle de Lombard. Mais de tout ce que l'artiste liégeois a écrit, une seule épître est parvenue jusqu'à nous. Elle n'est pas exempte de quelque prétention à la culture des lettres; voulant faire connaître l'esprit de l'auteur, elle nous semble trop importante pour que nous n'en donnions pas une traduction que nous chercherons à rendre aussi fidèle que possible. La missive est adressée à Vasari; l'autographe se trouve à Florence, au dépôt des manuscrits de la galerie des *Ufizi*.

« Très magnifique et très honoré Seigneur. Mr Dominique Lampson, secrétaire de Monseigneur de Liége, notre maître commun, en me montrant une lettre que vous lui avez adressée en réponse à l'une des siennes, a renouvelé en moi le désir que j'éprouvais depuis longtemps de vous donner un témoignage de la grande affection que ma inspirée, pour votre vertu et vos rares mérites, la lecture de vos vies des hommes illustres dans l'architecture, la sculpture et la pein-

(1) *Lamberti Lombardi pictoris vita*, p. 14.

ture. Les veilles et le labeur louable que vous vous êtes imposés auront un résultat éternel et resteront pour vous un titre imprescriptible à la reconnaissance des hommes de notre profession. Ceux-là aussi y sont tenus qui, pleins d'érudition, admirent et apprécient notre siècle dans lequel vous êtes né. Et il y en a qui, conformément à l'opinion de Pythagore, ne craignent pas de dire que l'âme d'Apollodore, de Panhasio, d'Antigone, de Pamphile et d'Apelle, est entrée dans le corps de Georges Vasari ; et vraiment, si je n'étais chrétien, cette opinion serait aussi la mienne. Il me semble voir dans les Champs Élysées, un grand nombre de vaillants artistes, se récréant par d'agréables discussions, selon les pensées capricieuses de leur vie, et votre âme errant au milieu d'eux. Mais, je ne doute pas que c'est par une lumière de la grâce du Dieu tout puissant que vous avez été inspiré, car sans vous la vertu et les dons de tant d'hommes, ainsi que les œuvres excellentes sorties de leurs mains, seraient, avec le temps, effacées de toutes les mémoires. Ils y vivront, au contraire, par l'aide de votre aimable esprit; ils ne seront ni victimes de la cruauté des Parques, ni ensevelis dans la fange de l'oubli, ami de l'arrogance, de l'ignorance et de la superbe, marchant de pair avec le temps qui dévore toute humaine gloire. Je n'aurai pas la férocité et la cruauté de ceux-là, ni l'orgueil de celles-ci ; je ne veux pas me tenir éloigné de la mémoire de ces hommes dont le nom sacro-saint est désormais acquis à l'éternité par vos studieuses recherches, vos récits si laborieux, vos sueurs, vos voyages auxquels vous avez été poussé par votre amour du mérite et du talent. Une nature bienveillante vous a si largement orné de ses dons, que nous, qui vivons de l'autre côté des

monts, nous en restons stupéfaits. Il nous semble extraordinaire et aux hommes lettrés il paraît un miracle, qu'un artiste soit tout à la fois philosophe et historien aussi excellent. Non pas précisément que cela ne puisse arriver; mais parce qu'il y a si longtemps et que tant de siècles se sont écoulés sans que rien n'ait été écrit, ni par des artistes, ni de la vie des artistes; que rien n'ait été donné au souvenir des arts, ni de la manière d'en suivre les bons principes. Vous êtes et vous resterez toujours la rougeur de la honte au visage des orgueilleux ignorants, et un véritable sujet d'épouvante pour ceux qui recherchent honnêtement la gloire en aidant le prochain, pour ceux qui ne veulent pas passer inaperçus dans le monde; ils lèveront cependant la tête avec un grand amour et le désir de suivre et de recueillir les fleurs charmantes de nos maitres anciens et modernes; ils vous en tresseront une couronne d'immortel honneur; j'ai, de mon côté, laissé monter leur parfum à mon cerveau, espérant réussir à mon tour. J'ai atteint maintenant bon nombre d'années et cependant la modestie m'oblige à confesser que la lecture de vos belles dissertations et de vos avis si prudents m'a été d'un grand avantage, non seulement dans le travail, mais encore dans la direction de la vie. Je ne dis pas ceci dans un esprit de flatterie, d'autant que je ne vous ai jamais vu, et que mon âge ne me permet d'espérer de vous voir et de vous embrasser jamais qu'en esprit et de cœur; mais parce que, par nature j'ai toujours été porté vers ceux qui se rendent utiles à leurs contemporains et aux hommes qui viendront après nous. Voilà le motif pour lequel je dis que vos livres étant si remplis de belles et naturelles maximes, abondent en indications des moyens par

lesquels l'artiste peut atteindre au comble de la gloire en devenant tout à la fois excellent maître et philosophe, et pourquoi mon cœur se sent attiré à vous aimer. Je crois que vous en aurez déjà reçu le témoignage par la dite lettre de M. Dominique. Mais je m'efface parfois devant lui, par la raison que lui, homme jeune encore, par la bienveillance de ce Jupiter suprême distributeur de tout bien, a reçu un vase si comblé de tous les dons de l'esprit; d'ailleurs bon et bienveillant, auquel ne manque pas la connaissance des langues grecque et latine; parlant le toscan et l'écrivant comme s'il avait habité l'Italie toute sa vie; bon poète latin, l'esprit orné des sentences de Platon, d'Aristote et d'Epictète, il est en même temps amateur de tous les arts libéraux. Il pratique la musique gaillardement et chante d'une voix harmonieuse : et quant à ses fonctions de secrétaire, on peut le comparer aux meilleurs qui se puissent trouver. Je n'en ai jamais vu d'aussi habile à former de beaux caractères, non seulement en latin, mais en français, en italien et en grec. Je ne m'émerveille pas seulement de toutes les belles qualités qu'il possède, mais encore de son grand jugement en ce qui concerne notre art, dans lequel, s'il le pratiquait, il ne serait guère inférieur aux artistes les plus fameux d'aujourd'hui. Le peu que l'on voit de lui est exécuté avec de belles proportions; les couleurs sont mises à leur place, très habilement; et lorsqu'il dessine à la pointe d'argent sur un mélange d'os brûlés, il conduit son trait avec tant de douceur et de modelé, que son dessin paraît coloré; il en est de même lorsqu'il dessine à la sanguine ou au crayon noir. Je pourrais presque dire de lui ce que dit Politiano de Léon Battista Alberti : quelle est la chose qui lui est inconnue? Il vous

aime vraiment de tout son cœur, et souvent nous causons ensemble de vos qualités et de votre haute valeur. Je lui dis que si je n'étais aussi âgé, je voudrais revoir encore cette aimable Italie, corne d'abondance qui contient tant de génie et de mérites de toute sorte; et lui, de son côté ajoute qu'il ne voudrait pas mourir avant d'y avoir été. Certainement, lui dis-je, Atropos sera votre humble servante et attendra vos ordres. Pourquoi pas? répond-il, et moi de reprendre : Bien que vous soyez jeune, vous pourriez bien plaire à cette vieille sorcière, qui boit le sang même des petits enfants, et qui envoie les âmes à Caron sans foi, sans égards; ennemie implacable de nos désirs; plus une de nos espérances répondra à notre jugement et nous paraîtra bonne dans son accomplissement, et plus elle prendra parti contre nous, et c'est ainsi que par dépit, elle se hâte de trancher le fil. Va-t'en en paix! Et ainsi nous causons et nous rions. Je vous aurais écrit volontiers, et je vous écrirais davantage, mais ce qui empêche mon courage de prendre son essor et alourdit ma main, c'est que je n'ai plus l'habitude d'écrire l'italien, car voici XXV ans que j'ai quitté l'Italie; depuis, j'ai eu peu l'occasion de me servir de cette langue, et d'ordinaire on se dégoûte d'une chose mal écrite. Mais votre esprit, que je comprends d'après vos livres, n'est pas moins aimable et courtois qu'il n'est distingué dans le domaine de l'art. Il me porte à m'ouvrir à vous, en vous communiquant mes désirs en artiste et sans chercher les ornements de langage. Mon grand désir serait de recevoir, par votre courtoise entremise, une histoire (composition dessinée) de Margaritone, ainsi que de Gaddi et de Giotto; je voudrais les comparer avec des vitraux qui se trouvent ici

dans d'anciens monastères, et des sculptures de demi-relief en bronze, où l'on voit, la plupart du temps, les figures posées sur la pointe des pieds, et qui cependant, ne m'en ont pas moins fait penser plus que certaines œuvres faites depuis une centaine d'années. Mais ce qui existe depuis deux, trois ou quatre siècles, me satisfait davantage quant à la manière, bien que ces travaux soient plus faits de pratique que par l'étude et une véritable imitation de la nature. J'ai souvenir d'avoir vu en Italie des choses faites vers 1400, très désagréables à l'œil, bien que n'étant ni sèches, ni arrondies, ni de bon style; et pourtant il me semble (pardonnez-moi si je me trompe) que les œuvres des maîtres qui travaillèrent entre le Giotto et Donatello, sont généralement grossières; et qu'ainsi il en est aussi dans nos régions et en Allemagne, jusqu'au moment où apparut Maître Rogier, et où Jean de Bruges ouvrit les yeux aux coloristes, qui, imitant sa manière sans trop se préoccuper de progresser, ont rempli nos églises d'œuvres qui ne sont pas inspirées de la nature, mais seulement revêtues de belles couleurs. En Allemagne a surgi depuis le Beau Martin, graveur, qui n'abandonna pas la manière de Rogier, son maître, mais qui n'atteignit pas non plus à l'excellence de son coloris, s'adonnant d'ailleurs plus à l'exercice du burin et à produire des gravures qui parurent des merveilles de son temps, et qui aujourd'hui encore sont en bonne réputation chez les artistes, ces estampes ayant d'ailleurs bon aspect, malgré leur sécheresse. De ce Beau Martin sont pour ainsi dire issus tous les célèbres artistes de l'Allemagne : le premier est cet Albert Dürer, absolument aimable, et qui, en suivant la manière de son maître, la rendit beaucoup plus conforme à la nature quoique ne s'inspirant

pas encore de celle-ci en toutes choses. Il améliora notamment le style des draperies, trouva une manière plus libre, moins sèche, conformément aux règles de la géométrie, de la perspective et de la proportion du corps. En réalité, nous lui devons d'immortelles actions de grâce pour avoir montré la véritable voie de la perfection dans l'art, sans épargner ses sueurs pour atteindre ce but, ni dans ses écrits, ni dans ses travaux artistiques, comme cela est d'ailleurs connu de toute l'Italie. Qui peut prévoir ce que ce génie admirable, doté d'une main si divinement sûre et de tant d'autres facultés remarquables, nous aurait laissé dans ses livres sur les proportions humaines, s'il avait examiné dans les détails et étudié les reliques de l'antiquité, ces étonnantes figures du Monte Cavallo, ce Laocoon si parfait, les attitudes si terrifiées et les efforts de ces deux adolescents pour échapper aux enlacements des serpents ; cet Hercule si grand, si charnu et d'une musculature si puissante ; la statue d'Apollon si svelte, si vivante, d'une carnation si délicate ; certains Bacchus, et les belles statues de Vénus. Mais comme l'homme capable de tout embrasser n'est pas né encore, la nature le réserve afin de ne pas laisser vides les siècles futurs, et pour ne pas se montrer trop marâtre à ceux qui viendront ensuite. Mais j'espère que votre main nous donnera, avec la grâce de Dieu, cette grammaire des vrais principes de l'art ; notant les contours et les proportions qui appartiennent aux statues de Jupiter, d'un Hercule, d'un Apollon, d'un Mars ; à celles de Vénus, de Junon plus grassouillette, de Diane la vierge, de Minerve, sorte d'Amazone. Et si je ne puis la voir, car l'âge ne permettra peut-être pas à mes yeux de jouir encore de semblable faveur, d'autres au moins la verront, avec

une reconnaissance et des louanges éternelles pour vos études et la générosité de vos efforts. A cette fin, je prie Dieu tout puissant de vous garder la volonté et une santé durable, vous conservant aussi une main habile et vaillante; en vous priant de prendre en bonne part cette grossière épître, et vraiment de m'excuser, par les motifs par lesquels vous vous excusez vous-même parfois avec moins de raison que je ne le fais, c'est-à-dire, que je suis peintre et non un écrivain de Liége.

» Si je puis obtenir de vous quelque figurine tirée simplement des œuvres grecques de Margaritone, de... (1) comme je vous l'ai dit ci-dessus, j'en aurais non seulement grand avantage mais encore le plaisir de les tenir de vous. Le 27 avril 1565.

» De V. S. le très affectionné frère.

» LAMBERTO LOMBARDO.

Adresse : « Au très excellent artiste et historien Georgio Vasari d'Arezzo, peintre de Florence, à Florence. »

Cette lettre, publiée par le docteur Gaye (2) et dont nous donnons pour la première fois la traduction *in extenso* (3), offre, nous l'avons dit, un grand intérêt pour la biographie et pour l'étude du caractère de l'artiste.

On y trouvera certainement l'expression d'un esprit cultivé, l'épanchement d'un érudit qui n'est pas indifférent

---

(1) Cette lacune existe dans l'original.

(2) *Carteggio inedito d'artisti*, vol. III, pp. 173 et suiv.

(3) Alf. MICHIELS en a traduit des extraits, *Histoire de la peinture flamande*, t. V, p. 267.

réalité, et les historiens locaux ne nous ont pas laissé sans renseignements à cet égard. Ils attribuent à Lombard une large part des peintures décoratives de la voûte de l'ancienne église abbatiale de Saint-Jacques, à Liége. Ces peintures existent encore ; elles sont datées de l'année 1536, dans un cartel suspendu aux arabesques qui ornent la voûte au-dessus du buffet d'orgues. Ce millésime nous apprend que le décor pictural a suivi immédiatement l'achèvement de l'édifice, et sans aucun doute les peintres se seront servis des échafaudages dressés pour la construction des voûtes. En présence du style des peintures et des rapports qui existaient entre le peintre et la communauté religieuse qui a réédifié le temple, la participation de Lombard semble très admissible (1). Il convient d'ailleurs d'ajouter que de nombreuses figures d'anges, réclamant le pinceau d'un artiste habile, et qui n'était pas seulement ornemaniste, existaient sur les arcs doubleaux du transept. Une réfection de la maçonnerie de ces membres de l'architecture a exigé le renouvellement de ces peintures en 1860.

Bien plus importantes que les peintures de l'église Saint-Jacques étaient assurément celles que Lombard exécuta au chœur et dans les bras du transept à l'église collégiale de Saint-Paul. Nous trouvons dans un manuscrit inédit, un ren-

---

(1) Dans un manuscrit de L. Abry, on lit ces lignes : « Entre les réparations publiques que l'on voit à Liége, la façade de l'église de Saint-Jacques, bâtie l'an 1558, du temps de dom Nicolas de Raves, abbé de ce monastère, est une des plus vantées pour tous les ordres d'architecture qui s'y trouvent ; on l'a cru de Lombard, *qui travaillait à ce temps audit monastère.* » Abry, dont le langage manque singulièrement de clarté, entend parler ici non de la façade de l'église, mais de celle de son portail, sur lequel nous aurons à revenir.

seignement fort intéressant en ce qui concerne ce travail, resté à peu près inconnu ; il est conçu dans des termes que nous transcrivons exactement :

« Le chœur de l'église Saint-Paul avait été décoré de quatre grands paysages, comme cela était d'usage au XVIIe siècle. Ces grandes toiles, posées au-dessus des stalles des chanoines, avaient été peintes en 1687, par Lambert Dumoulin. Lorsqu'on enleva ces peintures, en 1817, pour y substituer les trois grands tableaux commandés à Ansiaux, et un quatrième, le Martyre de saint Lambert, par Tahan, de Spa, on trouva des deux côtés de belles peintures de Lombard peintes en 1529, mais assez gâtées » (1).

Il est à regretter que le chanoine Hamal, auquel nous devons ces lignes, n'ait pas jugé à propos d'indiquer au moins les sujets de ces peintures murales qui décoraient les parois du chœur ; il nous laisse ignorer également sur quelle autorité il se fonde pour donner la date précise de ces fresques. Mais comme les témoignages de l'écrivain reposent presque toujours sur des données fondées, il y a tout lieu de croire que la date était inscrite sur les peintures. Il n'est pas, au surplus, seul à rappeler l'existence de peintures murales exécutées à l'église Saint-Paul par Lombard. Nous avons un témoignage antérieur qui vient corroborer ce renseignement (2).

---

(1) Manuscrit intitulé : « Notice sur les objets d'art, avec les noms des artistes, qui se trouvaient dans la ville de Liége en 1786, » par Henri Hamal.

D'après un autre manuscrit du même auteur, ces peintures auraient été exécutées sur les dessins de Lombard en 1535.

(2) Voici comment s'exprime Louis Abry en parlant, un siècle avant Hamal, de ces mêmes peintures : « Pour les peintures sur les murailles de la croisade de Saint-Paul, la première qui est à gauche, la Cène, est assurément de Lombard

J'ai été à même de contrôler l'exactitude de ces informations par un fait, regrettable peut-être au point de vue de l'intégrité architecturale des monuments de ce pays, mais dont j'ai été heureux de tirer parti pour rétablir l'histoire des travaux de Lombard.

En 1875, au cours de travaux en voie d'exécution à l'église Saint-Paul, on avait enlevé l'autel du Saint Sacrement, adossé à la paroi orientale du transept sud de l'église. Les ouvriers étaient sur le point de percer le mur, à une assez grande hauteur, afin de mettre en communication les basses nefs avec une sorte d'ambulatoire, construit assez récemment des deux côtés du chœur. Ce mur, dénudé de son dernier crépissage dans presque toute son étendue, permettait de voir les restes d'une peinture importante qui le couvrait autrefois, et, appelé à constater l'existence de cette fresque qui allait disparaître, je me suis hâté de prendre la note suivante :

« Le panneau entier établi entre les deux colonnes engagées et contre lequel était adossé l'autel du Saint Sacrement, est couvert d'une grande fresque représentant la Descente de la croix.

» A gauche du spectateur, le corps du Christ descendu

---

lui-même. C'est la plus grande que l'on ait vue de lui; les figures sont tout au moins comme nature et la disposition très magnifique. Les autres, voisines de la même parure, ne sont pas de lui, mais bien de ses élèves ou d'autres qu'il a pourtant dirigés à sa manière; elles sont faites à l'eau à manière de fresque et sont fort minées ayant été faites sur un ciment qui n'a pu se soutenir, vers l'an 1558, comme il se prouve par les chanoines qui l'ont fait faire et qui sont morts aux environs de ce temps-là, entre autres, Pierre de Herckenrode... »

(*Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII, p. 285. Extrait des manuscrits d'Abry, qui n'a pas été admis dans la « Publication de la Société des Bibliophiles liégeois, » par H. Helbig et S. Bormans.)

de la croix, repose sur les genoux de la Sainte Vierge, revêtue d'une robe et d'un manteau bleu-verdâtre. Auprès du divin supplicié, sainte Madeleine, vêtue de blanc, la tête inclinée, tient ses pieds et les baise avec respect. La tête de Jésus est soutenue par un homme — probablement saint Jean — dont le haut est très oblitéré. Vers le centre de la composition, une figure de femme, dont la robe blanche est recouverte en partie d'un ample manteau rouge, s'empresse de donner ses soins au Christ mort. Tout au milieu s'élève, bien haut, l'instrument de la rédemption ; sur les bras de la croix sont posées deux échelles, conformément à une disposition traditionnelle que l'on retrouve dans certaines peintures italiennes (1). La proportion des figures dépassait la grandeur naturelle. A en juger par les vestiges que nous avions sous les yeux, l'ordonnance a été belle, simple de lignes et sobre, sans profondeur du groupe — conformément aux règles traditionnelles de la peinture murale — et sans abondance exagérée de figures. Le style de cette peinture est celui de la renaissance italienne; l'harmonie des couleurs paraît distinguée. Au-dessous de cette décoration picturale on voyait une large bande, une sorte de litre, sur laquelle se trouvait une inscription en lettres dorées, affectant encore les formes gothiques, et se détachant sur un fond de couleur pourprée; malheureusement, les nombreuses lacunes qui s'y trouvaient ne permirent pas de reconstituer un sens. Le tout se rapportait bien à Lombard au point de vue du caractère des figures

(1) V. une Descente de la croix d'après un dessin de Raphaël, gravé par Marc-Antoine, publié dans les planches photographiques de Marc-Antoine par M. Benjamin Delessert, 4e liv., pl. I. Paris, 1853.

et de l'époque à laquelle cette peinture devait remonter » (1).

En groupant les différents renseignements fournis par Abry et Hamal et le témoignage apporté par les restes de peinture que nous venons de décrire, il n'est pas difficile de tirer les déductions suivantes :

Lombard a peint dans le chœur et les transepts de l'ancienne collégiale de Saint-Paul, une série importante de scènes tirées de la vie du Christ. Il est probable que les épisodes relatifs à la naissance de Jésus et à sa mission sur la terre se voyaient sur les parois du chœur, au-dessus des stalles des chanoines. Ce sont les peintures dont Hamal a vu les restes en 1817, lors du placement des quatre tableaux d'Ansiaux et de Tahan, et qui devinrent visibles au moment où les grands paysages de Dumoulin furent éloignés. Sur la paroi orientale du transept nord, Abry a vu la peinture du maître représentant la Sainte Cène, déjà fort dégradée dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il ne désigne pas, à la vérité, les sujets traités dans les autres compositions et auxquels il fait allusion, comme on a pu le voir dans la note, p. 401. Abry confirme donc qu'il existait là des peintures inspirées ou dirigées par Lombard. Enfin, nous avons été à notre tour le dernier témoin oculaire des vestiges de ces peintures qui ont disparu en 1875 par la démolition du mur qu'elles décoraient.

S'il faut s'en rapporter à Hamal, ces peintures ont été commencées par Lombard en 1529, donc plusieurs années

(1) Note prise le 11 août 1875. J'ai retrouvé, bien des années plus tard, un premier jet de cette composition, conservé dans la collection des dessins de Lombard, appartenant au duc d'Arenberg.

avant le départ de l'artiste pour l'Italie. La date, donnée d'une manière aussi précise par un historien consciencieux, aura, comme nous l'avons fait ressortir, très probablement été lue sur l'inscription qui accompagnait les peintures du chœur, de même qu'il en existait une au-dessous des peintures du transept. Ces dernières auront été reprises assez longtemps après le retour de l'artiste. La date donnée approximativement par Abry « vers l'an 1558 » peut être acceptée, le même millésime figurant encore aujourd'hui dans les peintures décoratives de la voûte du transept. Il existe d'ailleurs encore dans la même église, au fond de la basse nef méridionale, vers le chœur, au-dessus d'un autel, une peinture murale représentant le Crucifiement avec la Sainte Vierge et saint Jean, qui peut être attribuée à Lombard.

Ce peintre qui, malheureusement pour les générations qui devaient suivre et pour sa propre gloire, ne paraît pas avoir été particulièrement soigneux dans l'emploi des procédés techniques, qui peignait ses compositions « à l'eau, à la manière de fresque » sans s'assurer de la bonne préparation des enduits et sans prévoir l'action délétère du climat, aura exposé ainsi à une destruction prématurée les créations de son pinceau sur les murs de la collégiale de Saint-Paul.

VII

Pour les travaux de Lombard exécutés à Liége en dehors des peintures murales, après son retour d'Italie, l'auteur qui a recueilli le plus de renseignements est L. Abry.

Sans doute, au moment où l'artiste écrivain rédigeait ses notes, bon nombre de peintures dont il nous révèle l'exis-

tence avaient disparu. Mais il a tenu à en conserver le souvenir; il en a vu un certain nombre sur lesquelles il est seul à donner quelques informations. Nous allons donc le suivre dans l'espèce de répertoire qu'il fait des retables et des tableaux qui existaient encore au XVIIe siècle.

A l'église Saint-Barthélemy se trouvait un triptyque placé à l'entrée du chœur. Il représentait le Martyre de sainte Barbe dans le fond; au premier plan, on voyait la sainte triomphant de ses persécuteurs. Dans le roi qui était à ses pieds, on prétendait retrouver le portrait du peintre. L'auteur, tout en parlant avec éloge de la peinture des volets, ne fait pas connaître le thème que l'artiste y avait traité.

L'un de ses meilleurs morceaux était une peinture qui, sans aucun doute, ornait le retable d'autel de la chapelle des Oranus à la cathédrale Saint-Lambert. La partie centrale, arrondie par le haut, représentait le Crucifiement. Sur l'un des volets, on voyait David tuant Goliath (1); le sujet traité dans le second volet était le Sacrifice d'Abraham. Cette peinture, qui commençait à s'écailler, avait été éloignée dans la jeunesse d'Abry et remplacée par un grand retable en marbre qui, par son style, répondait mieux au goût peu recommandable qui commençait à dominer alors.

A la même cathédrale, on voyait « dans la chapelle du vestiaire » un autre triptyque dont le panneau central représentait la Sainte Cène. « La composition, dit notre auteur, est d'un grand goût et le dessin est excellent. Les couleurs ont

(1) Un croquis très énergique à la plume représentant cette scène existe dans la collection de dessins que possède le duc d'Arenberg; c'est, sans doute, le premier jet de la composition qui se trouvait à la cathédrale de Saint-Lambert.

changé et gâtent son économie (*lisez* son harmonie); mais il n'a pas été aussi mal traité par l'humidité que ceux de l'église du Séminaire, aussi fort remarquable. »

La Sainte Cène est pour le maître un sujet favori, sur lequel son pinceau aimait à revenir.

Toujours à la cathédrale Saint-Lambert, dans la chapelle dite « des Bénéficiers », se trouvait une peinture de Lombard représentant Jésus-Christ descendu de la croix, entouré de la Sainte Vierge, des saintes femmes et d'un groupe d'autres personnages. Le chanoine Hamal qui nous a transmis ce renseignement, rapporte que Lombard s'y était peint lui-même, revêtu d'un habit de couleur jaune. Dans le fond, on remarquait une vue de la ville de Liége.

Une des meilleures peintures du maître existait à l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, dans la chapelle dite « de Tornaco ». C'était également un tableau à volets que les héritiers du chanoine de ce nom avaient fait placer en 1553, soit comme retable d'autel de la chapelle, soit à titre d'épitaphe. Le tableau principal représentait la Déposition de la croix.

Au témoignage d'Abry, cette peinture renfermait de belles qualités et les volets se distinguaient par une tonalité claire et tendre, mais il ne donne pas l'indication des sujets qui y étaient représentés.

On a conservé, par un dessin achevé, signé de L. Lombard et daté de l'an 1553, la composition du panneau central de ce triptyque (1). Celle-ci est divisée en deux zones. Dans la région supérieure, le Christ descendu de la croix est

(1) Notre planche reproduit ce dessin.

porté par un groupe de cinq figures. A droite, un vieillard assis semble s'entretenir avec saint Jean. Dans la partie inférieure formant le premier plan, la Sainte Vierge est évanouie, les saintes femmes, ses compagnes, s'empressent autour d'elle. La partie supérieure de la composition est cintrée. Cette peinture semble avoir joui d'une faveur particulière auprès des contemporains; indépendamment du témoignage des auteurs, nous trouvons dans les archives d'une église paroissiale des environs de Liége, à Rocour, qu'un chanoine de l'église collégiale de Sainte-Croix, du nom de Renier Bormans, commanda en 1558 au peintre nommé Jacques Grotius, demeurant dans la paroisse de Saint-Hubert, à Liége, — probablement un élève de Lombard — un triptyque de tout point semblable à celui-ci afin de servir de retable à l'autel majeur de l'église de Rocour. La somme assez importante de 350 florins de Liége a été la rémunération de ce travail (1).

A l'église Saint-Denis, les volets du beau retable sculpté, placé autrefois à l'autel majeur de cette église, étaient peints en partie par Lombard lui-même, en partie sous sa direction, par ses élèves. Ils ont été démembrés au XVIIe siècle, au moment où les sculptures en marbre que l'on y voit encore leur ont été substituées. C'était un travail considérable où, dans une série de panneaux, étaient figurés les scènes de la vie du Christ et divers épisodes de la légende de saint Denis. Quelques-uns de ces panneaux ont été retrouvés et

---

(1) *Gratzius, Gratius,* ou peut être même *Golzius;* le nom, très mal écrit, n'a pu être lu d'une manière certaine. La copie de ce document m'a été communiquée par feu l'abbé Cartuyvels, alors curé de Rocour.

rachetés par le conseil de fabrique de cette église. L'un d'entre eux, qui a pour sujet la communion de saint Denis, est de la main de Lombard, mais il a été l'objet de quelques restaurations. Un panneau qui semble faire partie de cette série est conservé au Musée communal de Liége.

Dans une chapelle de N.-D. aux Fonts, auprès de la cathédrale, se trouvaient plusieurs tableaux à volets du maître. Suivant Abry, ils avaient été peints en 1560; la tonalité en était fort claire et les fonds richement ornés d'architecture et de paysages.

Dans la collégiale de Saint-Paul, où nous avons vu que le maître avait, à diverses reprises, exécuté des peintures murales importantes, on voyait un Crucifiement peint de sa main, qui ornait le mausolée du baron de Mérode. Dans une autre chapelle, du côté de l'épître, se trouvaient deux volets de triptyque dont l'un représentait saint Paul fouetté par ses bourreaux, et l'autre Job sur son fumier (1). Les voûtes de ces chapelles peintes en arabesques dans le style du décor des voûtes du chœur, du transept et de la grande nef, où il existe encore, avaient été exécutées sur les dessins de Lombard.

A en croire le témoignage d'un manuscrit du siècle dernier, le monastère de Saint-Jacques, avec lequel Lombard a eu des relations comme peintre et comme architecte, possédait également plusieurs panneaux de lui; ils représentaient divers sujets tirés de la vie de saint Benoît, et comme ils étaient peints des deux côtés, on ne peut douter que c'étaient là les fragments de quelque retable démembré. Ils avaient conservé toute la vivacité de la coloration et, après la

(1) Il existe un dessin de Lombard représentant cette scène.

suppression de la communauté religieuse, l'abbé Dadseux, ancien chanoine de Saint-Jacques, en avait fait l'acquisition; on ignore ce qu'ils sont devenus.

Indépendamment de ces peintures dont l'existence est constatée par les auteurs locaux, il était de notoriété que le prince Maximilien-Henri, qui avait fait construire à Bonn une résidence somptueuse, dont la riche galerie de peintures était l'ornement principal, avait enlevé des salles du palais épiscopal, et même des églises de Liége, un certain nombre de peintures de Lombard. On sait que le palais de Bonn devint la proie des flammes avec la collection qu'il contenait, en 1691, pendant le siège que les impériaux et leurs alliés firent de cette ville.

VIII

Recherches sur les travaux de Lombard qui ont été conservés.

On ne saurait se dissimuler que dans la biographie de ce maître, l'examen des peintures qu'il convient de lui attribuer ou de lui contester, est la partie la plus délicate et la plus difficile de la tâche entreprise. Il est assez malaisé de faire le départ des peintures qu'il faut reconnaître comme siennes, sinon avec certitude du moins avec grande vraisemblance, de celles que pendant longtemps on a faussement décorées de son nom. Ces dernières sont très nombreuses. D'autre part, il faut rappeler qu'il n'existe *aucun* document contemporain relatif à une œuvre déterminée de Lombard. Son biographe Lampsonius n'en cite qu'une seule : une peinture en grisaille exécutée à Rome et dont on ignore la destinée.

Lombard ne signait pas ses peintures, du moins on n'en connait pas qui portent son nom. Ce fait semble étrange lorsque, au contraire, un grand nombre de ses dessins sont signés et parfois datés. De ceux-ci il existe des centaines dont l'authenticité ne saurait être révoquée en doute. C'est proprement là que l'on peut étudier le caractère, le style particulier du maître, et même trouver des éléments utiles pour fixer l'attribution des peintures. Avant d'examiner ces dessins, il convient de dresser approximativement l'inventaire des peintures de Lombard. Nous avons marqué d'un * la description de celles qui, selon nous, ne peuvent être contestées et qu'une tradition constante lui a attribuées.

* *Portrait du peintre.* Lombard s'est représenté à mi-corps, regardant le spectateur et tenant une loupe à la main gauche. C'est le type énergique et intelligent reproduit par la gravure qui se trouve en tête de la notice de Lampsonius et que nous reproduisons, du portrait gravé d'après Fines, dans *Les Délices du pays de Liége*, et d'un autre portrait gravé par Wiericx.

L'artiste paraît âgé de 50 ans. Il est revêtu d'une sorte de tunique noire, sur laquelle est rabattu le col de sa chemise. Le costume paraît négligé, la barbe et les cheveux bouclés sont abondants et incultes.

Grandeur naturelle. Le portrait est bien dessiné; d'une couleur chaude et vigoureuse, il est peint largement. C'est l'original d'un certain nombre de copies dont déjà Abry signalait l'existence. — Bois, hauteur 0m78, largeur 0m63.

Cette peinture, fort bien conservée, provenant de la collection Hamal, se trouvait, quand nous l'avons étudiée, au château de Kinkempois; elle appartenait alors à Mme la vicomtesse de Clérembault (1).

---

(1) Voir notre *Histoire de la peinture au Pays de Liége*, p. 132.

La galerie de tableaux de Cassel possède un remarquable portrait de Lombard, à très peu de chose près de même dimension que celui qui vient d'être décrit, et qu'il faut regarder comme une réplique de celui-ci. L'artiste s'y est représenté dans la même attitude, tenant une loupe à la main et dans le même costume. Cependant il parait plus âgé que dans le portrait conservé au château de Kinkempois et, s'il faut en croire la date qui s'y trouve inscrite, le portrait aurait été peint dans la dernière année de la vie de l'artiste. On y lit, en effet : AAGE 61 LAN 1566.

Le livret du Musée de Cassel, rédigé avec soin et compétence, fait remarquer que ce portrait, par l'énergie et l'expression du caractère, est une œuvre de la plus haute importance (1). Ce qui prouve d'ailleurs le mérite de la peinture, c'est que, jusqu'à ces derniers temps, elle était attribuée à Moor ou Moro, le portraitiste favori de Charles V et de Philippe II, dont les peintures ont été confondues parfois avec celles de Holbein.

Le portrait de Cassel a été restitué à Lombard, grâce à l'intervention de M. L. Oury, peintre liégeois habitant Dresde, qui, au moyen du portrait gravé d'après Fines, pour la biographie de Lombard imprimée dans *Les Délices du Pays de Liége*, a établi l'origine du portrait et déterminé la direction du Musée à l'inscrire sous le nom de son véritable auteur. La date de la peinture et l'âge de l'artiste corroboraient d'ailleurs de tout point le renseignement fourni par la gravure.

---

(1) *Ein durch energische Auffassung hoch bedeudentes Bild. Dasselbe war bisher dem Moro zugeschrieben. Katalog der Koeniglichen Gemaelde Galerie zu Cassel, von Dr Oscar Eisenmann, Director der Gemaelde Galerie*, p. 32.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que cette restitution s'est faite sans que M. Oury connût l'existence du portrait conservé à Liége.

Les deux portraits du maître, ainsi que celui du personnage grotesque représenté de profil que nous allons décrire, prouvent le talent éminent de Lombard dans un genre de peinture que l'on peut regarder en quelque sorte comme la pierre de touche de la valeur d'un artiste aux prises avec la nature. C'est dans l'interprétation directe de celle-ci, c'est en faisant du type qu'il a sous les yeux et du caractère qu'il doit reproduire, une création de son propre génie, que le peintre donne souvent toute la mesure de celui-ci.

Il faut encore faire remarquer ici que les deux portraits de Lombard, qu'il n'est guère possible de lui contester (les gravures font foi de leur authenticité), donnent une note particulière de son coloris, de sa manière de peindre et d'observer. Comparés à ses peintures historiques les moins discutables, les deux portraits font comprendre les aspects divers de son talent, et combien ce dernier, toujours à la recherche du progrès, est souvent infidèle à lui-même.

* *Tête d'un joueur de flûte connu sous le nom de Filoguet.* Tête de profil de grandeur naturelle, grimaçante et grotesque. Le musicien avance les lèvres vers la flûte, au point de les mettre sur la même ligne que son nez crochu. De rares poils grisonnants couvrent la lèvre supérieure, le menton saillant et la mâchoire. La tête est couverte d'une toque brune, ornée d'une aigrette de deux petites plumes jaunes. La chemise, ouverte sur le devant, de même que le pourpoint, laisse voir la poitrine découverte de ce personnage débraillé. — Bois, hauteur 0m52, largeur 0m42.

(Musée communal de Liége.)

* *Les Israélites s'apprêtant à sacrifier l'agneau pascal.* Un vieillard habillé de rouge pose l'agneau sur l'autel, tandis qu'un prêtre étend les mains au-dessus de la victime. Différents personnages entourent l'autel, parmi lesquels on remarque un jeune homme coiffé du bonnet phrygien, coiffure que Lombard aimait à donner à ses figures. Fond d'architecture de la renaissance très ornementé. Au revers, une *Annonciation* peinte en grisaille. — Bois, hauteur 1m12, largeur 0m80.

(Musée communal de Liége.)

Ce panneau avait assez souffert; il a été retouché par le peintre Brüls.

* *Saint-Denis l'Aréopagite* condamné à mort, est communié par la main de Jésus-Christ, qui lui apparaît entouré d'une gloire d'anges. Les disciples, en assez grand nombre, assistent à cette scène. — Bois, hauteur 0m73, largeur 0m62.

(Église Saint-Denis, à Liége.)

Cette peinture est l'un des panneaux des volets qui se trouvaient autrefois au retable de l'autel majeur, dont la partie centrale, richement historiée de sculptures, se trouve encore dans l'une des chapelles de l'église. Celle-ci possède également deux autres panneaux faisant autrefois partie des mêmes volets. Ils représentent un *Ecce homo* et le *Christ arrêté au jardin des oliviers*. Toutefois, ces peintures, d'une facture différente de la Communion de saint Denis, ne sont certainement pas de la main de Lombard, mais doivent être attribuées à ses disciples.

Abry, en parlant de ce travail qui, de son temps, existait encore dans son ensemble, assure qu'il a été peint sous la direction et avec la coopération de Lombard.

La Sainte Cène. Jésus-Christ est assis à table pour célébrer la Pâque avec ses disciples; devant lui est un plat dans lequel on voit des

hosties. Le Christ est représenté au moment où il dit : « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me trahira. » (Saint Jean, XIII, 21.) Judas que l'on voit sur le devant de la table et qui, par un geste très vif, se lève de son siège, semble répondre aux paroles du divin maître. De sa main droite, l'apôtre infidèle montre sa poitrine, tandis que la gauche, encore appuyée sur l'escabeau qu'il vient de quitter, tient la bourse traditionnelle. Les apôtres les plus rapprochés du Christ paraissent seuls attentifs à ses paroles. Au fond, à droite du tableau, un serviteur apporte une amphore. Au milieu du fond, derrière le Christ, on voit une fenêtre ouverte donnant sur la campagne; dans le lointain du paysage, on aperçoit la porte d'une ville flanquée de deux tours massives et, plus loin encore, une contrée montagneuse. Dans le chemin conduisant à la porte de la ville, l'œil découvre de très petites figures représentant l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem. Dans le haut de la fenêtre, les châssis sont garnis de vitraux décorés en style de la renaissance, et en-dessous, de deux médaillons, sur lesquels on lit *anno* 1530. Cette date est répétée sur deux plus grands médaillons décoratifs en grisaille. Au-dessus de ces médaillons inférieurs, on en voit deux autres représentant l'un David au moment où il va trancher la tête de Goliath, et l'autre, Caïn tuant Abel. — Bois, hauteur 0m60, largeur 0m75.

(Musée communal de Liége, acquis en 1862 à la vente de la collection Weyer, à Cologne.)

La Sainte Cène. Répétition du tableau précédent, mais offrant quelques variantes dans les accessoires. A la grisaille représentant Caïn tuant Abel, l'artiste a substitué une autre composition, Samson tuant les Philistins. Les médaillons sont dénués de légendes. En revanche, les médaillons des fenêtres, vides dans le tableau qui vient d'être décrit, sont dans celui-ci historiés de deux sujets peints avec beaucoup de finesse. On voit d'un côté Adam et Ève sous l'arbre de la Science et de l'autre côté ces mêmes personnages chassés du paradis.

La date inscrite sur les médaillons inférieurs est *anno* 1531.

Ce tableau provient de la galerie du cardinal Fesch. — Bois, hauteur 0m62, largeur 0m80.

(Musée de Bruxelles.)

Ces deux panneaux sont intéressants à plus d'un titre, et il convient de s'y arrêter un instant, d'autant que leur attribution comme œuvre de Lombard a été contestée par un savant dont l'opinion mérite d'être examinée attentivement (1).

Nous allons la discuter, mais avant de revenir sur ce point, il convient de faire sur la composition à peu près identique des deux tableaux une remarque essentielle.

La composition — c'est-à-dire l'ordonnance générale, la disposition et le mouvement des figures — n'est pas, à strictement parler, de l'invention de Lombard. Il y a eu, particulièrement dans la seconde moitié du xve siècle et la première moitié du xvie, certaines compositions qui, jouissant d'un grand succès, étaient répétées à l'infini. Lorsqu'une église, une administration ou un simple particulier désirait faire exécuter une peinture reproduisant le thème traité déjà dans un tableau qui avait la vogue, on imposait à l'artiste chargé d'un nouveau travail, de s'inspirer de ce tableau, d'en reprendre les éléments, lui laissant d'ailleurs la liberté de modifier les détails et de donner à l'ensemble l'empreinte de sa manière et de son sentiment personnel (2). C'est ce qui est arrivé avec les deux peintures que nous venons de décrire.

Cette peinture a été répétée souvent, et la même compo-

---

(1) *Le Livre des peintres*, de Carel Van Mander, traduction, notes et commentaires de Henri Hymans. Paris, J. Ruam, 1884, p. 189. Les arguments donnés par M. Hymans en faveur de son attribution sont loin d'être convaincants; M. Fétis ne s'est pas plus que nous, rangé à l'opinion du traducteur du *Livre des peintres* de Van Mander. Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XX, pp. 200-255.

(2) Nous avons vu, à propos du triptyque peint par Lombard pour la famille des Tornaco, que l'on commandait au peintre Jacques Grotius un triptyque semblable de tout point pour l'église de Rocour.

sition se retrouve au Musée épiscopal d'Utrecht, au Musée germanique de Nuremberg; il existe un tableau de la même ordonnance à l'église Saint-Quentin, de Louvain, qui, par son style et le caractère général de la peinture, est bien d'un demi-siècle antérieur aux peintures des Musées de Liége et de Bruxelles.

L'auteur de ces peintures a certainement reproduit, avec liberté à la vérité, et en transformant dans le style qui lui est propre, les données d'une composition antérieure. Examinons maintenant les raisons qui existent pour les attribuer à Lambert Lombard :

1° Le caractère des physionomies, le style général et le jet des draperies est de tout point conforme au maître, tel que celui-ci se manifeste dans plusieurs dessins signés de sa main et qu'il est impossible de lui contester. La coloration est également conforme aux peintures connues de Lombard;

2° Il est au moins remarquable que le tableau du Musée de Bruxelles, faisant partie de la collection très considérable du cardinal Fesch, à Rome, y était attribué à Lombard, et que le panneau du Musée de Liége, acquis à la vente de l'architecte Weyer, à Cologne, y figurait également sous le même nom sans que, ni à Rome, ni à Cologne, on connût l'existence d'un *duplicata*. On n'a pu constater ce fait que lorsque ces tableaux, par des voies bien différentes, se sont retrouvés en Belgique. On connaissait, à cet égard, si peu la réalité des choses, que dans l'édition du catalogue du Musée de Bruxelles de 1875, on peut lire cette note :

« Une répétition ou plutôt *une copie* de ce tableau se trouvait à la collection Weyer, vendue à Cologne en 1862. » Or, il se trouve que la copie prétendue est datée, et qu'elle

est d'un an antérieure au tableau du Musée de Bruxelles, également daté;

3° Il est historiquement établi que Lombard a peint un certain nombre de fois la Sainte Cène. Il semble, comme nous l'avons dit, que c'était pour lui un sujet de prédilection. Il aimait d'ailleurs les thèmes où il pouvait introduire un grand nombre de figures. Nous en trouvons un témoignage dans le testament de maître Martin Duvivier, orfèvre de Liége, daté du 18 septembre 1578, c'est-à-dire douze ans après la mort de Lombard :

Ung tableau avec molures de boix où qu'il y at le Cène de Jesu-Christ avec les douze apostre, qui est de la science mère Lambert Lombard (1);

4° Les peintures de la Sainte Cène offrent, au point de vue de la tonalité, du style et de l'exécution, de nombreuses analogies avec les deux panneaux provenant de la galerie du roi de Hollande, exposés au Musée de Bruxelles sous le n° 30 et sur lesquels nous aurons à revenir;

5° La gravure de Goltzius ne reproduit pas les tableaux de Lombard, mais une des nombreuses peintures faites d'après un original antérieur à Lombard et à Pierre Koeck. La main qui a écrit sur l'épreuve de M. Dutoit les mots *Pierre Van Aelst invenit*, sur lesquels se base l'argumentation de M. Hymans, errait donc certainement.

La Sainte Cène. Le Christ est vu de profil; la tête est entourée d'un léger nimbe, elle se détache sur une draperie verte. Revêtu d'une tunique blanche et d'un manteau rouge, Jésus étend la main droite,

(1) Archives de l'État, à Liége. M. le chevalier de Borman a bien voulu me communiquer cette note.

annonçant à ses disciples qu'il sera trahi par l'un d'entre eux. Saint Jean a la tête appuyée sur la poitrine du divin maître. Ces deux figures sont assises à une petite table, de l'autre côté de laquelle se trouvent deux autres apôtres. L'un d'eux est debout, les mains croisées sur la poitrine, tandis qu'un autre disciple est à genoux devant la table, dans l'attitude d'un homme qui se dispose à communier. Sur le premier plan, Judas a quitté son escabeau et s'éloigne la tête baissée, serrant la bourse dans la main droite.

Devant le Christ se trouvent un plat, deux pains et un verre contenant du vin rouge; contre cette première table une seconde est placée en équerre; huit autres apôtres y sont assis. Parmi ces derniers, il en est un dont les traits rappellent ceux de Lombard lui-même. Plus loin sont des serviteurs, dont l'un apporte un mets. Dans le fond s'ouvre une perspective ornée d'une colonnade. Ce tableau se trouvait autrefois dans la chapelle de l'hospice de Cornillon, où il a toujours passé pour être l'œuvre de Lombard; il est placé actuellement au-dessus de l'autel de la chapelle des femmes aliénées à Sainte-Agathe.

La peinture a malheureusement été retouchée à diverses reprises.— Toile, hauteur 2m15, largeur 1m43.

(Hospices civils de Liége.)

La Nativité. Esquisse assez médiocre, compromise par des restaurations devenues nécessaires. La composition est divisée en deux régions. Dans la zone supérieure apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges, tandis que dans la partie inférieure, on voit la Vierge à genoux devant l'Enfant Jésus, qu'elle pose sur une crèche. Derrière elle saint Joseph désigne de la main droite le Messie aux bergers qui viennent l'adorer. — Bois, hauteur 0m86, largeur 0m56.

(Hospices civils de Liége.)

Déposition de la croix. La Vierge et saint Jean soutiennent le Christ mort; au-dessus de ce groupe plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Figures de grandeur naturelle, vues à mi-corps.

Provient de la collection Krüger, de Minden; a été vendu en 1854.

(Galerie Nationale de Londres.)

Le roi de Hollande, Guillaume II, possédait autrefois quatre panneaux fort remarquables qui, comme le prouve leurs proportions, ont évidemment fait partie d'un triptyque ou d'un polyptyque aujourd'hui démembré. Ces peintures ont reparu à la vente Schneider; deux de ces panneaux ont été acquis pour le Musée de Bruxelles; nous ignorons ce que les deux autres sont devenus; toutefois, nous en possédons la description assez précise. Ils représentent :

Le passage de la mer Rouge. Moïse, entouré des Israélites, après le passage de la mer Rouge, est poursuivi par Pharaon et ses troupes; celles-ci sont sur le point d'être englouties par les eaux.

Une Vision allégorique. Sur une plate-forme, un saint personnage est représenté profondément endormi. La vision suivante lui apparaît : L'archange saint Michel, revêtu d'un riche costume de guerrier, est entouré de trois autres anges armés, dont l'un porte l'épée de la justice. De la plate-forme la vue s'étend sur un jardin; au loin on aperçoit une rivière avec un pont. — Bois, hauteur 1m43, largeur 0m58.

Les deux autres panneaux, réunis aujourd'hui en diptyque au Musée de Bruxelles, sont décrits de la manière suivante dans le catalogue de cette collection :

Compartiment de gauche :

« Au premier plan, une barque échouée près du rivage et en partie submergée, aux débris de laquelle s'attache un matelot. Au bord de la rive un personnage, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, l'épée au côté, les mains croisées sur la poitrine, et les yeux levés vers le ciel, semble remercier Dieu d'avoir permis qu'il échappât au naufrage. Plus loin, le même personnage est représenté tenant un poisson qu'il vient d'éventrer et des entrailles duquel s'échappent des pièces d'or. Dans le fond, la mer sillonnée de navires et l'entrée du port. Au sommet du tableau plane un ange tenant dans la main droite une croix de procession et montrant, de la gauche, la terre au personnage debout au premier plan. »

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

Le tableau de droite représente « la procession faite à Rome, par le pape Grégoire-le-Grand, pour obtenir la cessation de la peste. Au premier plan sont étendus à terre, et paraissant mourants, deux hommes dont l'un a la figure et le costume du naufragé de l'autre tableau ; au second plan deux ouvriers, coiffés de turbans, portent sur une civière un cercueil recouvert d'un drap rouge. Au troisième plan, la procession se dirigeant vers la gauche : au milieu marche saint Grégoire en costume pontifical, coiffé de la tiare, portant l'image de la Vierge qui passe pour avoir été peinte par saint Luc. A gauche, le temple visible en partie seulement; plus loin un cimetière où des ouvriers sont occupés à creuser des fosses pour des cercueils déposés sur le sol ; la tour Saint-Ange, au sommet de laquelle on voit l'ange remettant l'épée au fourreau, ce qui signifie, suivant la tradition, que le fléau va cesser ; au fond, le Tibre et les collines romaines ; dans les airs plane un ange les mains jointes ». — Bois, hauteur 1m67, largeur 0m81 (1).

Ces deux peintures sont du plus haut intérêt. Nos recherches pour trouver la légende qui a inspiré le premier de ces panneaux sont restées vaines jusqu'à ce jour. Quant au second, la composition en est très bien expliquée dans le livret du Musée. Voici comment le fait historique qui a donné lieu à cette peinture, est rapporté par un auteur :

« Au VIe siècle, une peste horrible ravageait Rome. Saint Grégoire-le-Grand, qui gouvernait alors l'Église, appela tout le peuple à la pénitence. Une procession générale fut indiquée pour le matin du jour de Pâques, l'an 596. Le pontife se rendit à l'Ara-Coeli, prit en ses mains l'image de Marie, que l'on dit peinte par saint Luc et la célèbre procession *septiforme* se mit en marche pour se rendre à Saint-Pierre. En passant devant le môle d'Adrien, on entend tout à coup

(1) Notre planche reproduit ces deux compositions.

dans les airs des voix célestes qui chantent : *Regina coeli, laetare, alleluia*, etc. En même temps, on voit un ange étincelant de lumière qui remet une épée dans le fourreau; la peste cesse le jour même » (1).

Ces quatre panneaux ont toujours été attribués à Lombard, dans la galerie du roi de Hollande, avant que celle-ci fût dispersée. Depuis, la critique historique les a quelquefois contestés au maître liégeois. Aucune preuve matérielle ne peut, à la vérité, être donnée pour maintenir cette attribution, nous l'avons dit, comme pour toutes les peintures de Lombard. Ce que l'on ne saurait contester, c'est que ces panneaux sont l'œuvre d'un maître, qu'ils offrent comme dessin et comme style beaucoup d'analogie avec certains dessins et les tableaux de la Sainte Cène attribués à Lombard. Les types des têtes sont généralement dans le goût du maître. Cependant nous ne pouvons guère constater une influence italienne dans ces deux peintures; si elles doivent être maintenues à Lombard, il faudrait les placer avant son voyage à Rome; on trouverait dans l'admiration manifestée par l'artiste pour Albert Dürer, et dans les recherches d'un esprit indécis, l'explication du style général, de la tonalité et du dessin de ces deux panneaux remarquables (2). Ils n'ont jamais, que nous sachions, été attribués à un autre maître et, dans l'état actuel des recherches faites sur les peintres du XVIe siècle, il n'en est aucun qui puisse être regardé comme leur auteur avec autant de vraisemblance que Lombard.

---

(1) GAUME, *Les trois Rome*, t, I, p. 212.

(2) Il y a lieu de rappeler ici le témoignage de Goltzius, élève de Lombard, sur le parti que le maître aurait tiré des « peintres francons ».

L'adoration des bergers. Au milieu du tableau, l'Enfant Jésus est posé sur un coussin placé sur le chapiteau renversé d'un pilier cannelé. Au-dessus de lui, la sainte Vierge, les mains croisées sur la poitrine, en adoration. A la gauche de Marie, deux bergers, dont l'un est un vieillard, paraissent en contemplation devant l'Enfant divin; un troisième berger, les mains jointes, est en prières. Au-dessus de ce groupe un bœuf allonge la tête, et dans le fond de l'architecture des arbres terminent la perspective. Couleur vigoureuse; mais l'ensemble est plus faible de dessin et moins caractérisé que ne le sont généralement les œuvres de Lombard. Les figures, vues jusqu'aux genoux, sont de grandeur naturelle. — Bois, hauteur 1m13, largeur 1m52.

(Galerie du Belvédère, à Vienne.)

Il se trouve encore plusieurs tableaux attribués à Lombard dans différents musées, entre autres une Vierge avec l'Enfant Jésus, à Berlin; il y en a beaucoup aussi dans les collections particulières, mais c'est avec circonspection qu'il convient d'accepter pour Lombard, qui ne semble pas avoir été très productif, la paternité d'un très grand nombre de panneaux. A Munich, il a fallu retirer à Lombard la belle *Picta* qui, pendant quelque temps, a figuré sous son nom dans le livret du Musée. Un dessin, retrouvé à Dresde, revêtu de la signature (fausse) de Quentin Metsys, mais certainement antérieur à Lombard, a été la cause de la prudente réserve qui a fait ranger ce tableau parmi les œuvres d'artistes inconnus. C'est donc *de visu* que nous avons préféré établir le résultat de nos recherches.

IX

Les dessins de Lambert Lombard.

Nous avons eu lieu de remarquer déjà que si les peintures attribuées avec quelque certitude au maître liégeois sont

rares, il n'en est pas de même de ses dessins qui sont, au contraire, fort nombreux. Ces dessins sont souvent signés : ils le sont tantôt des initiales L. L.; tantôt le nom du maître est écrit en abrégé, mais le plus souvent celui-ci est écrit en toutes lettres. Plusieurs dessins sont datés et donnent ainsi des indications précieuses; enfin quelques études sont datées de Rome.

C'est dans les dessins que se révèle le caractère particulier de l'artiste, la note dominante de son talent; ils donnent la mesure de son génie inventif et nous initient aux recherches de son esprit studieux; il convient donc de les examiner avec quelque détail.

Mais avant d'en aborder l'étude, quelques observations préliminaires ne sont pas inutiles. Les nombreux dessins de Lombard, lavis au bistre, croquis à la sanguine, à l'encre de Chine et à la plume, doivent être classés en quatre catégories :

1° Dessins faits d'après les monuments anciens : médailles, statues, fresques ou manuscrits, constructions, etc. Ils donnent le résultat des recherches et des études de l'artiste et de l'archéologue pour sa propre instruction, soit en Italie, soit dans d'autres pays.

2° Dessins que l'on peut regarder comme le premier jet de la pensée du maître; ce sont des croquis et des esquisses pour ses propres tableaux ou des peintures murales; ce sont parfois des embryons de composition qu'il se propose de développer ensuite. C'est l'idée qu'il cherche à fixer sous la forme la plus avantageuse; souvent il la présente et la retourne sous différents aspects avant de l'arrêter. Cette catégorie est peut-être la plus intéressante au point de vue du tempérament personnel du maître.

3° Dessins qui ont été crayonnés d'après nature, pour aider l'artiste à donner une expression plus correcte, plus plastique à ses conceptions. Cette catégorie, très intéressante aussi, est celle dont on rencontre le moins d'exemples dans les collections connues.

4° Enfin, la dernière catégorie se compose des projets dessinés par Lombard pour d'autres artistes; pour les peintres verriers, les graveurs, sculpteurs, ornemanistes, etc., qui avaient recours à son crayon facile et à son invention abondante. Il est probable qu'il faut ranger dans cette catégorie un assez grand nombre de croquis, souvent très sommaires, signés du nom ou des initiales de Lombard, avec l'indication : *Inventor*. Ils sont datés quelquefois; leur nombre est considérable.

Il existe chez des particuliers quelques compositions isolées que nous aurons à examiner, mais on a conservé aussi plusieurs collections de dessins restés réunis. Le chanoine Hamal en possédait un très grand nombre.

La collection la plus importante est celle du duc d'Arenberg. Mme la vicomtesse de Clérembault, l'Académie et l'Université de Liége, celle de Dusseldorf, conservent également des séries de dessins; nous allons examiner rapidement ces différentes collections.

Le portefeuille que possède le duc d'Arenberg contient 530 dessins qui, presque tous, sont de la main de Lombard. Il y en a cependant plusieurs qui sont de ses élèves, et qui semblent avoir échappé à l'attention des érudits qui ont étudié ce recueil. Un des dessins est signé Frans Floris, et deux autres, dont l'un est signé, sont de la main de Ramey. Un dessin, très achevé et fait pour la gravure, n'est pas

de la main de Lombard; d'ailleurs la date inscrite : 1568, est postérieure à la mort de l'artiste.

Malheureusement cette collection, d'un si haut intérêt pour l'histoire du maître, a passé par des mains barbares. La plupart des dessins ont été découpés par une lubie enfantine : maniés par un ignorant, des ciseaux ont suivi le contour des figures, et celles-ci ont été collées ensuite sur les feuilles d'un gros papier bleu sur lesquelles ces découpures de formes irrégulières sont montées; et comme si cet acte de vandalisme ne suffisait point, beaucoup de ces croquis, souvent un peu oblitérés et touchés très délicatement à la sanguine, ont été contournés à la plume d'une manière inepte, par une main entièrement inexpérimentée. Cependant, bon nombre de dessins de cette collection, surtout ceux qui sont exécutés à la plume, ont échappé à ce dernier outrage.

Beaucoup de croquis paraissent avoir été faits en Italie. Deux dessins exécutés à la plume d'après deux statues d'Hercule, représentent le fils de Jupiter étranglant le lion de la forêt de Némée, emportant ensuite la peau du félin pour s'en vêtir. Ces deux dessins portent l'un et l'autre la légende suivante :

1538. Roma
Lambertus Lombard
fecit.

Ils constituent donc un témoignage de la présence de Lombard à Rome en 1538. Nous trouvons dans ce recueil d'assez nombreuses études d'après les marbres antiques; les dessins d'un torse, vu de face et du dos; une figure féminine acéphale, drapée; un croquis au trait du groupe de

Laocoon ; deux grandes études à la sanguine d'après une statue de femme acéphale, très fermement dessinées ; un croquis de deux figures de femme et de vases avec la mention : *Al gardino del Cardinal di la vallo in roma.* D'autres statues dessinées à la sanguine, en grand format, très soignées, appartiennent à cette même catégorie ; parmi ces dessins l'un porte cette note de la main de Lombard : *Semele statua di marmo al Jardino del Carl Cœsis in Roma, il quel statua e Maggiore che il vivo.* Cette statue est dessinée de deux côtés. Sur un autre croquis représentant trois figures drapées qui se trouvent près d'une statuette posée sur un socle où l'on voit en bas-relief la louve allaitant Romulus et Remus, on lit la note suivante :

De larc de Constantin à Rome.

Puis des croquis de médailles, de camées, de bas-reliefs, etc., appartenant sans aucun doute à la catégorie des études faites en Italie.

Je trouve dans ce recueil plusieurs dessins faits évidemment d'après des manuscrits du moyen âge, peintures murales ou peintures de manuscrits. Une série de dessins à la plume se rapporte à la légende d'un saint évêque, peut-être saint Nicolas de Myre, ou de Lazare venu à Marseille avec sainte Madeleine. On retrouve, même dans cette reproduction un peu sommaire, le caractère archéologique de l'œuvre originale qui doit appartenir au XIIIe ou au XIVe siècle. Deux figures drapées, à peu près de même style, sont accompagnées d'une note très effacée, où l'on peut lire cependant : *Queste figure sono a sinistra in un monasterio Dy stato benedictini*, etc. Une figure isolée, dans le costume des

ducs de Bourgogne, appartient au même ordre de dessins.

Quelques études sont copiées d'après les maitres de la première renaissance. Parmi celles-ci il y a lieu de remarquer : croquis d'Adam et d'Ève chassés du paradis terrestre, d'après la peinture de Raphaël aux loges du Vatican ; une sainte Cécile, inspirée de la peinture du même maitre, conservée au Musée de Bologne ; Apollon et les Muses, croquis élémentaire d'après la peinture des Chambres du Vatican ; une figure de vieillard, de l'Ecole d'Athènes, couché sur les marches du temple et absorbé dans l'étude d'un problème (Diogène). Après ces études faites sur les œuvres de Raphaël, il convient de citer une sainte Famille, dessinée à la plume, assez soignée ; le socle sur lequel est posé l'Enfant Jésus porte cette indication : TYCIANO

INVETOR

Aucun des croquis d'après les maitres de la renaissance ne porte de date, ni de signature.

Les dessins par lesquels l'artiste cherche à fixer sa pensée en vue de ses peintures et des travaux auxquels il compte donner une forme plus complète, semblent nombreux dans ce recueil. Ce sont tantôt des compositions, croquis encore informes, destinés à indiquer les places des groupes et des figures, tantôt des dessins plus arrêtés de l'ensemble du tableau à exécuter, ou bien encore l'étude de figures et de groupes isolés. Voici ceux de ces dessins qui semblent particulièrement intéressants :

1. Un dessin représentant *la Flagellation*, dans lequel on voit, au premier plan, un prêtre à genoux, les mains jointes. Il est sous le patronage de saint Lambert, debout derrière lui, en costume épiscopal. Je crois y reconnaître le premier jet d'une peinture, peut-être un

volet de triptyque, dont le prêtre, représenté dans l'attitude de la prière, était le donateur.

2. Composition lavée au bistre et dessinée à la plume, d'un grand nombre de figures, représentant Melchisédech offrant du pain et du vin en présence d'Abraham, qui, suivi d'une foule de guerriers, assiste, agenouillé, à cette offrande. Ce dessin est signé *Lambert Lombard*.

3. Croquis du Christ dépouillé de ses vêtements, et des soldats jouant sa tunique aux dés.

4. Deux sanguines représentant une femme à genoux, un bourreau tient le glaive prêt à lui trancher la tête (martyre de sainte Catherine). Dans l'un des dessins, le bourreau tient le glaive de la main gauche. C'est sans doute cette erreur qui a porté l'artiste à refaire exactement le dessin en contre-épreuve, traité avec un peu plus de soin dans les détails que le premier.

5. Joli dessin représentant un prêtre à genoux, sous le patronage de saint Jérôme accompagné du lion, son attribut; projet d'un volet de triptyque.

6. Deux croquis du Christ descendu de la croix sur les genoux de la sainte Vierge; l'un de ces dessins est signé *Lamb. Lombard*.

7. *Descente de la croix*, sanguine. Le corps du Christ repose sur les genoux de sa sainte Mère; sainte Madeleine baise les pieds du Sauveur, tandis que d'autres figures s'empressent autour du divin crucifié. Dessin plein de noblesse, mais gâté par de stupides contours à la plume tracés par une main maladroite.

C'est un premier jet de la composition peinte à fresque à l'église Saint-Paul, dont j'ai retrouvé les vestiges en 1875.

8. *Crucifiement*. Dans la région supérieure mais au second plan, on voit le Christ en croix, et, à sa droite le bon larron; la figure du mauvais larron y était dessinée d'abord; elle a été effacée ensuite, le dessin ayant été remanié et offrant de nombreux repentirs; un groupe de cavaliers entoure la croix.

Plus bas, dans une zone inférieure où les figures sont dessinées dans des proportions plus grandes, la Sainte Vierge évanouie est soutenue par un groupe de femmes qui l'entourent. L'une d'elles

dans laquelle on reconnaît sainte Madeleine, se détourne pour contempler le Sauveur en croix. Une figure d'homme debout et presque vu du dos, semble diriger ses regards dans le même sens. Tout au bas du papier, l'artiste a repris d'une manière très sommaire, en le modifiant, le groupe des saintes femmes et de la Vierge. Ce dessin porte les traces de carreaux qui ont servi au transport, et, sans doute, à l'agrandissement.

Ce thème des femmes s'empressant autour de la Vierge évanouie, se retrouve un grand nombre de fois dans les dessins de Lombard.

Je ne m'arrêterai pas à signaler les scènes d'apôtres ni d'autres figures isolées qui se rencontrent dans ce recueil, mais il me semble intéressant de noter une composition dont il n'existe plus qu'un fragment, le reste ayant été déchiré; c'est un croquis de la *Calomnie d'Apelle*, ce sujet auquel Raphaël, Biccio, Albert Dürer et tant d'autres peintres se sont essayés et qui, deux siècles plus tard, devait inspirer G. Lairesse. Dans le croquis de Lombard, les noms des figures allégoriques sont indiqués *calomnia*, *invidia*, *innocentia*, *frauda*...

Il faut encore noter quelques fragments particulièrement intéressants par le soin que l'artiste a mis à les traiter, des groupes sur lesquels il étudie certaines parties de ses peintures, sans pour cela avoir recours au modèle vivant. Il y a lieu de remarquer parmi ces études :

Deux figures drapées (dessin à la plume et au bistre) paraissant causer avec animation. On y lit la date 1552 L. L.

Deux jeunes gens tenant des urnes; détails d'une étude pour les noces de Cana? Sous l'une des urnes on lit 1552, Lambertus
Lombard

A la plume et lavé de bistre.

Deux hommes drapés qui, s'appuyant sur un tronc d'arbre, causent ensemble. Beau dessin à la plume et au bistre, très vivant et très ferme. Les figures ont 27 centimètres de hauteur. L'artiste ne s'est pas contenté de cette étude; un second dessin reprend, à peu près exactement, la plus importante de ces deux figures.

Un personnage lisant. Dessin daté et signé 1533. *L. Lomb.*

Un groupe de femmes occupées à recueillir des objets qui se trouvent à terre (les Israélites recueillant la manne au désert?), derrière elles des hommes et des bêtes de somme portant des sacs et des récipients divers.

Deux figures, l'une debout, l'autre représentant une femme prosternée comme une Madeleine au pied de la croix; dessin à la plume et au bistre.

1552
Lambert Lomb:
fecit.

Passons à la catégorie de dessins que l'on peut regarder comme des études faites sur nature; elles sont assez rares dans l'œuvre connue du maître.

1. Très jolie académie d'un jeune homme assis, dessin à la sanguine, évidemment d'après nature; d'une intelligence des formes et d'une sûreté de crayon remarquables.

2. Deux figures d'hommes nus, derrière lesquelles s'en trouve une troisième drapée; ces figures ont été dessinées sur papier brun, à la plume d'après le modèle vivant.

3. Étude pour une figure de l'apôtre saint André; dessin très étudié de 0m20 de hauteur.

4. Portrait d'un homme vu de face à peu près. Ce dessin est signé *L. L. f.*

5. Étude à la sanguine représentant un bras, évidemment dessiné d'après nature, dans des mouvements peu variés; l'artiste cherchant l'attitude qui répondait le mieux à sa pensée.

6. Un portrait dessiné à la plume, signé *L. L. fecit.*

7. Etude à la sanguine d'une main droite, dessinée très rapidement en grandeur naturelle, d'après le modèle vivant.

8. Une belle étude dessinée à la sanguine pour une figure de l'apôtre saint André; le personnage tient la croix en sautoir; la draperie, très étudiée, paraît dessinée d'après nature. Hauteur 0m26.

9. Dessin achevé d'une académie : un jeune homme qui n'a d'autre vêtement qu'un manteau assez court et qui lui sert beaucoup moins à se couvrir qu'à porter les fleurs recueillies dans les plis de la draperie. Ce charmant dessin a 0m27 de hauteur. Signé *La. Lo.*

Je passe à la quatrième catégorie de dessins, ceux qu'il convient de considérer comme les compositions dessinées par Lombard pour ses confrères, les peintres verriers, les graveurs, sculpteurs, etc.

1. Un très beau dessin à la sanguine, malheureusement fort oblitéré. Il représente la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, entourés de sainte Élisabeth et d'une autre sainte, groupées au premier plan, tandis qu'au second plan, à gauche, on voit trois figures de vieillards drapés; à droite, quatre autres personnages. Cette partie du dessin est très effacée.

Cette composition importante, dessinée avec beaucoup de soin, paraît avoir été destinée à la gravure; hauteur 0m28, largeur 0m49. Elle est signée : *Lambertus Lombard inventor.*

Il paraît y avoir eu une date effacée aujourd'hui.

2. Composition représentant *le Christ guérissant le paralytique.* Croquis assez sommaire.

3. Série de huit lavis à l'encre de Chine, de forme ronde, représentant les épisodes de l'histoire de Tobie. Ils sont numérotés dans leur suite chronologique de 1 à 8. Ces lavis semblent avoir servi de cartons pour de petits vitraux d'usage domestique, ordinairement peints en grisaille.

4. Un joli dessin allégorique, finement exécuté à la plume et lavé au bistre, représentant la ville de Rome.

Un génie ailé couronne une jeune femme assise coiffée d'un casque et tenant un bouclier à la main. Au haut du dessin on lit, en grandes lettres, le nom de ROMA; au bas se trouve la date de 1549.

5. Une figure d'Hercule tenant la massue, dessin signé *L. L. inventor.*

6. La chaste Suzanne et les deux vieillards; lavis, contours à la sanguine.

7. Les quatre évangélistes, dessin au trait qui porte la date de 1561.

Enfin, je crois qu'un certain nombre de figures isolées d'apôtres, de prophètes, etc., doivent être rangées dans la même catégorie de dessins.

Dessins conservés à l'Académie de Liége.

L'Académie de Liége possède une assez nombreuse collection de dessins d'artistes liégeois, réunie en grande partie par le chanoine Hamal, ce collectionneur zélé de toutes les épaves de l'art de son pays, et dont une série de portefeuilles ont été acquis au commencement de ce siècle par l'administration centrale du département de l'Ourthe. Bien que ce ne soient pas généralement des dessins de premier choix, il en est plusieurs qui ne manquent pas d'intérêt : 1° Un de ces croquis, fort curieux, portant la légende : *La famille de maistre Lambert*, est particulièrement intéressant au point de vue de notre étude. On y voit, en effet, une famille réunie autour du foyer, où le pot au feu apparaît suspendu à la crémaillère. La composition est divisée en deux groupes. A droite, une jeune fille assise tient sur ses genoux un enfant, auquel une autre fillette, assise à terre, tend la main; un chien est couché derrière ce groupe. Du côté opposé, la mère et le père sont debout; ce dernier, vêtu d'une blouse, ayant la tête couverte d'une sorte de bonnet

phrygien dont Lombard aimait à coiffer les figures de ses compositions, semble entrer dans l'appartement; il étend la main gauche vers le groupe que nous venons de décrire, en s'adressant à ses enfants. Un jeune garçon debout devant sa mère, s'appuie sur l'épaule de sa sœur. Celle-ci, assise par terre au premier plan, passe la main sur la tête d'un chien. Enfin, un chat forme en quelque sorte le trait d'union entre les deux groupes composant la famille (1). Ce dessin paraît de la main de Lombard. Hauteur 215 millimètres, largeur 200 millimètres.

Nous continuons de décrire quelques dessins de cette collection en conservant les divisions adoptées pour le portefeuille de la collection d'Arenberg.

Deuxième catégorie. 1° Dessin sur lequel les figures sont groupées sur deux zones superposées. Dans la région supérieure : croquis d'un enfant; puis vient un groupe d'hommes, assez mouvementé : ils semblent fixer leur attention sur un objet qui se trouve en dehors de la composition. Dans la zone inférieure, l'artiste a dessiné trois groupes représentant chacun une mère avec son enfant. Ces croquis paraissent les premiers jets d'une étude pour une Vierge avec l'Enfant Jésus. Dessin au lavis à l'encre de Chine.

2° Groupe de femmes entourant deux enfants (l'Enfant Jésus et saint Jean). Derrière ce groupe, on voit des vieillards. Esquisse à la plume.

3° *Déposition de la croix.* Un groupe nombreux de femmes s'empressant autour du corps du Christ étendu par terre. Leurs attitudes variées sont généralement trop véhémentes pour la scène que l'artiste a voulu rendre, mais elles sont bien dans son esprit. Dessin à la plume.

---

(1) M. J.-S. Renier a copié un fragment de ce dessin et a fait connaître la plupart des autres croquis de cette collection. *Dessins d'artistes liégeois*, etc. Verviers, 1874.

Il n'y a pas de dessins que nous puissions ranger dans la troisième catégorie.

Quatrième catégorie. 1° *La Flagellation.* Le Christ attaché à la colonne est fouetté par trois soldats. A gauche de ce groupe, prenant une place aussi considérable que celui où figure le Christ, un prêtre en rochet, à genoux, dans l'attitude de la prière. Il est sous la protection d'un saint évêque, debout derrière lui, coiffé de la mitre, portant le rational et la crosse (saint Lambert?). Composition intéressante destinée sans doute à une peinture ou à un vitrail, dont le prêtre représenté est le donateur. Il est signé : *Lambertus Lombardus, inventor.*

2° Une série de 15 dessins de forme circulaire, reproduisant des scènes empruntées à l'histoire de Joseph et à d'autres épisodes de l'Ancien Testament. Ce sont de simples contours, assez sommaires, cartons de petits vitraux traités ordinairement en grisaille et destinés à des habitations privées. Il est douteux que cette série soit de la main de Lombard.

3° Composition très arrêtée, représentant le Christ à table entouré de convives qui ne sont pas des apôtres. L'un d'eux a la tête couverte d'un casque, trois autres sont coiffés d'une manière assez bizarre. Deux femmes apportent des mets et un jeune homme verse à boire. La scène se passe dans une salle dont l'architecture en style de la renaissance est richement décorée de pilastres portant des arcades surmontées de frises, etc. Ce dessin est le plus achevé de la collection; il est esquissé à la sanguine. Les contours sont arrêtés à la plume et les ombres sont indiquées au lavis à l'encre de Chine.

4° Trois femmes drapées, dont l'une tient un livre et l'autre une amphore; études pour des figures isolées Le croquis à la plume est signé *Lambertus Lombardus.*

5° *La Charité.* La figure symbolique de cette vertu théologale est entourée de cinq enfants nus. C'est le premier jet d'une composition du maître gravée par Suavius.

6° Deux figures de profil. La première est un vieillard largement drapé tenant un livre; la seconde, une femme également drapée.

7° Une figure d'évêque et une figure d'apôtre tenant une coupe.

8° Deux masques de vieillards. Les figures de ces deux dessins ont été découpées en suivant le contour extérieur et collées sur papier bleu.

9° Apollon tenant une lyre et foulant aux pieds une hydre.

L'importante collection de dessins conservée à l'Académie de Dusseldorf en possède quelques-uns de Lombard qu'il convient de mentionner :

1. Dessin de neuf figures isolées; feuille de 0m21 sur 0m29 de haut. Ce sont des figures de femme aux proportions excessivement sveltes, avec des têtes trop petites pour le corps. Elles sont drapées avec goût et les attitudes variées semblent accuser des études faites pour un tableau. Croquis à la plume, avec une encre bistrée. Les masses d'ombre sont au lavis d'une teinte verdâtre. Signé et daté : *Lambertus Lombard*, 1557.

2. Dessin en hauteur de 0m36 sur 0m20, représentant *les Israélites recueillant la manne au désert*. Scène très animée composée de vingt-cinq figures. Croquis où l'on retrouve toutes les hésitations d'un premier jet. On y remarque de jolis groupes rappelant la manière de Raphaël, superposés les uns aux autres dans une perspective dont le point visuel est très élevé. Ce dessin, légèrement ébauché à la sanguine, est ombré de crayon noir; les contours sont arrêtés à la plume; c'est très probablement un projet de peinture. Le format permet de croire que c'était le volet d'un triptyque.

3. Dessin représentant *la Résurrection de Lazare*, de 0m28 de haut sur 0m38 de large Composition de vingt-sept figures, très joliment achevée à la plume et ombrée au lavis d'une teinte bistrée. Malgré le fini du dessin, on y reconnaît cependant encore le premier jet de la pensée de l'artiste, car des groupes entiers ont été modifiés ou ajoutés à l'aide de morceaux de papier collés; plusieurs de ces repentirs sont redessinés à la sanguine. Quelques-unes de ces figures sont pleines de caractère et accusent bien le style particulier du maître. On y remarque surtout le Christ posant la main sur l'épaule de Lazare, ainsi que la figure d'un fossoyeur appuyé sur sa bêche, que l'on voit du dos.

Ce dessin a été gravé par H. Cock. Toutefois, la planche un peu

dure de ce graveur ne reproduit pas un groupe ajouté au dessin original au moyen d'un morceau de papier collé après coup.

4. *L'évanouissement ou la pamoison de la Sainte Vierge au pied de la croix*. Le dessin mesure 0m21 de haut sur 0m29 de large. Composition un peu tapageuse, où quatorze figures s'empressent autour de Marie, cherchant à la soutenir et à lui porter secours avec beaucoup d'animation et un luxe de gestes énergiques peu en situation. Fragment d'une composition largement et facilement esquissée. Le trait est ébauché à la sanguine et les contours sont ensuite fixés à la plume; ombres légèrement lavées à la plume. Signé et daté de l'an 1552 : *Lambertus Lombard, fecit et inventor* (1).

Le sujet traité et la date nous portent à croire que c'est le fragment d'une composition sur laquelle nous allons revenir, et qui reçut seulement l'année suivante sa forme définitive par un triptyque destiné à l'une des chapelles de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste, à Liége, où le chanoine Tornaco, donateur du triptyque, avait sa sépulture.

La même collection possède un dessin qui, sans être de la main du maître, n'en est cependant pas moins intéressant au point de vue de notre étude. C'est le portrait de Lombard très finement dessiné, et probablement destiné à la gravure. Le peintre est vu de trois quarts, à mi-corps, tenant la main gauche dans son manteau; c'est le type énergique et intelligent du petit portrait gravé par Hubert Goltzius que nous reproduisons. Dans le catalogue de la collection Krahe, d'où ce dessin provient, ainsi que les quatre autres qui viennent d'être décrits, il est attribué à Giorgio Ghisi; nous sommes disposé à le croire de la main de Lampsonius.

---

(1) V. sur ces différents dessins notre étude : « Quelques travaux de Lambert Lombard, » publiée dans *l'Annuaire de la Société libre d'émulation de Liége*, 1867.

Il convient de rappeler ici un dessin donnant d'une manière complète la composition de 1552 conservée à Dusseldorf, qui, selon nous, n'est qu'un fragment.

Nous voulons parler d'un dessin représentant *la Déposition de la croix*, qui fait partie de la collection de M. H. Duval, à Liége. Lombard dans ce second dessin apporta d'importantes modifications ; notre planche en donne une reproduction fidèle qui nous dispense d'une longue description.

La composition est divisée en deux zones. Dans la partie supérieure, se détachant sur le ciel, on voit le corps du Christ descendu de la croix soutenu par un personnage qui a les pieds appuyés sur l'une des échelles posées contre la croix, et reçu par un groupe de quatre figures. Dans le fond, à droite de celui-ci, un vieillard assis et un jeune homme à la chevelure bouclée qui représente peut-être saint Jean, semblent engagés dans une controverse. Dans la région inférieure, au bas du Calvaire, la Vierge Marie est tombée en pamoison. Les saintes femmes et d'autres personnages, parmi lesquels il n'est pas aisé de reconnaître une figure historique déterminée, s'empressent autour de la Mère de Jésus et prennent part à sa douleur. Ce groupe, dans lequel se trouvent plusieurs figures savamment drapées et d'un sentiment profond, est d'une grande beauté. Hauteur 0m51 sur 0m41. Il est signé et daté *Lambertus Lombard fecit et inventor* 1553.

C'est l'un des dessins du maître les plus remarquables qui nous soient connus. Nous y voyons la composition arrêtée de la partie centrale du triptyque que Lombard a exécuté pour le chanoine de Tornaco, dans l'une des chapelles de l'église Saint-Jean, en 1553. La forme cintrée du haut de la composition, comme le sujet qu'elle traite, ne semble pas laisser de doute à cet égard. Ce dessin provient de la collection du docteur Lombard.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

M. le baron de Chestret de Haneffe possède un fort joli lavis de Lombard daté de 1547 et représentant l'Ascension du Christ. Les apôtres, dispersés dans un paysage, assistent à l'ascension du Sauveur dont, suivant la donnée traditionnelle de la période gothique, on ne voit plus que les pieds.

Ce dessin est exécuté sur papier de couleur et rehaussé de blanc. Il est traité avec beaucoup de sûreté et ne paraît pas être le projet d'une peinture.

Une collection considérable (75 pièces) de croquis, d'études et de dessins attribués pour la plupart à Lombard à juste titre, se trouvait, il y a quelques années, au château de Kinkempois (1); voici les pièces les plus considérables de ce portefeuille; nous les divisons suivant le classement que nous avons adopté :

Première catégorie. 1. Trois femmes drapées à l'antique, dansant ou volant, accompagnées de deux petits génies. La première tient de la main droite une corne d'abondance et de la gauche une amphore. La seconde paraît dompter un taureau; la troisième tient une palme et une pomme (?). Entre les deux dernières figures, aux draperies volantes, se trouvent deux génies dont l'un est ailé; ce dernier porte une massue, l'autre une torche et un anneau. Le style des figures permet de croire que ce croquis à la plume a été fait d'après un bas-relief antique. Il est signé *L. Lombard.*

2. Croquis d'architecture; un fragment de coupole divisée en panneaux décoratifs, et une coupole surmontée d'une galerie.

3. Danse d'Apollon et des neuf Muses; croquis à la plume. Cet ensemble très mouvementé paraît avoir été crayonné rapidement d'après un bas-relief.

---

(1) Lorsque nous avons étudié cette collection, elle appartenait à Mme la vicomtesse de Clérembault; v. notre *Histoire de la peinture au pays de Liége*, p. 140.

Deuxième catégorie. Inventions de Lombard pour les travaux exécutés par lui-même :

1. *Le Christ au jardin des Oliviers.* La partie supérieure du dessin est déchirée. Le Christ, au centre de la composition, la tête tournée vers la droite, étend les mains avec un geste de résignation; devant lui l'ange, dont on ne voit qu'un pied et un bout de draperie, le reste ayant été enlevé. A gauche, au premier plan, saint Pierre dormant. Il est assis, la main appuyée sur une pierre; très belle figure.

Derrière le Christ, saint Jean couché de son long, une pierre lui servant d'oreiller; plus loin saint Jacques, dans une attitude assez tourmentée, est à moitié assis, à moitié couché. Enfin, au fond de la composition, on voit à la porte du jardin Judas avec une troupe de soldats. Beau dessin à la plume, les ombres légèrement lavées au bistre, lumières rehaussées de blanc.

2 Esquisse pour une composition du sacrifice d'Abraham; l'ange arrête le patriarche au moment où, levant le glaive, il va frapper son fils et accomplir le sacrifice qui lui est demandé. Dessin à la plume et rehaussé d'une teinte de bistre dans les ombres; la figure principale est pleine de mouvement et de vie. Le dessin porte la date de 1561.

3. Cinq croquis à la plume de petites dimensions, représentant le Christ à la colonne, flagellé par ses bourreaux. Ce sont les premiers jets de la pensée de l'artiste; la diversité des groupes et des attitudes que lui suggère son imagination est remarquable.

4. *David recevant l'onction royale.* A genoux, les mains croisées sur la poitrine, le jeune roi reçoit l'huile que le prêtre répand sur sa tête. Derrière ce groupe, un char traîné par des chevaux. A gauche un groupe de guerriers assiste à la cérémonie. Dessin légèrement teinté à l'encre de Chine; sur une petite tablette on lit au bas la date de 1551.

5. Deux dessins esquissés à la sanguine avec beaucoup d'habileté; premier essai d'une composition représentant le Christ lavant les pieds des apôtres.

6. Deux compositions représentant le Christ descendu de la croix;

l'une est très légèrement ébauchée à la plume; l'autre plus achevée a été tracée à la sanguine, puis arrêtée à la plume. De nombreuses figures s'empressent autour du Christ.

7. Croquis du même sujet.

8. La sainte Vierge et l'Enfant Jésus, sainte Elisabeth avec saint Jean accompagné d'un agneau; cinq autres figures de femmes entourent le groupe principal.

9. Deux dessins, formant une seule composition allégorique assez étrange. Quatre figures de patriarches sont mises en regard de femmes qui symbolisent des Vertus. Patriarches et Vertus sont entourés d'enfants qui se groupent autour d'eux. Voici les noms inscrits au-dessus des figures *Enos* *Matusale* *Seth* *Henos*
Diligentia *Justitia* *Prudentia* *Fides*

10. Au centre de la composition une jeune femme paraît allaiter une femme plus âgée. Un soldat, la lance à la main, s'approche de ce groupe avec un geste d'admiration et d'étonnement. On voit six hommes drapés à droite de la composition et deux femmes à gauche; fond de ruines. Esquisse à la sanguine et à la plume.

11. *Multiplication des pains.* Au centre le Christ près de la margelle d'un puits est entouré d'apôtres, dont l'un agenouillé lui présente un poisson; une corbeille avec d'autres poissons est à terre. Au fond un paysage avec des constructions dans le lointain. Dessin lacéré en partie et fort endommagé; au bas se trouve la date ANNO 1560. Un second dessin, répétition de celui-ci, mais beaucoup plus arrêté, achevé à la plume et au lavis à l'encre de Chine, comme pour la gravure, se trouve dans la même collection.

12. *Le Christ en croix.* La croix est placée de manière à faire voir le Christ à peu près de profil. Un ange planant dans la région supérieure recueille dans un calice le sang qui s'échappe de la plaie du côté droit. Devant le divin supplicié, la Sainte Vierge et saint Jean debout; derrière, au pied de la croix, sainte Madeleine est à genoux tenant le vase au parfum. Au-dessus de la croix apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges. Beau dessin, contours légèrement esquissés à la sanguine, fini délicatement à la plume et au lavis; ensemble très étudié.

Des carreaux tracés légèrement à la sanguine prouvent que le dessin a servi à un agrandissement (1).

13. *Israélites recueillant la manne dans le désert.* Très joli dessin au bistre et à la plume, reprenant le thème du dessin conservé à l'Académie de Dusseldorf. De même que dans celui-ci, la forme en hauteur et fort étroite, ainsi que la perspective des groupes superposés, dénote une composition destinée au volet d'un triptyque. — Hauteur 0m35, largeur 0m21.

14. La sainte Vierge et sainte Anne, avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean. Deux femmes et deux vieillards entourent le groupe. Dessin à la plume, lestement enlevé.

Cette collection contient très peu de dessins dans lesquels on reconnaisse des études faites d'après nature pour les peintures du maître. Voici cependant ceux que l'on peut, à la rigueur, classer dans cette catégorie :

1. Deux femmes vues du dos, assises à terre. Croquis rapide à la plume avec masses d'ombres au bistre. On y lit la date de 1553.

2. Deux groupes sans relation entre eux. L'un, composé d'une femme assise tenant un enfant sur ses genoux; l'autre, formé d'une femme également assise, avec une fillette à côté d'elle qui semble vouloir l'embrasser.

Croquis esquissé rapidement à la sanguine et à la plume, avec masses d'ombres lavées à l'encre de Chine. Étude rapide d'après nature, dont le faire rappelle beaucoup le dessin représentant la famille de Lombard, conservé à l'Académie de Liége.

Voici les dessins de la même collection qui nous paraissent des compositions dessinées par Lombard en vue de travaux à exécuter par d'autres artistes :

1. *Job sur le fumier.* Au centre de la composition Job est assis sur un tas de fumier. A sa gauche deux amis — le troisième fait

(1) Il existait à la cathédrale de Saint-Lambert, chapelle des Oranus, un triptyque dont le panneau central représentait le Crucifiement. V. p. 406.

défaut — cherchent à le consoler. A sa droite, sa femme lui reproche sa résignation et sa piété. Au haut du dessin apparaît Dieu le Père, entouré d'un groupe d'anges. Dans le fond, on voit la foudre tomber sur les troupeaux et les pâtres qui les gardent.

Ce dessin, arrondi par le haut en forme d'accolade, est l'un des plus achevés de la collection; traité très finement à l'encre de Chine et terminé par des hachures, il paraît préparé pour la gravure.

2. Groupe supérieur de la composition représentant le Christ descendu de la croix (1). Très joliment dessiné à la sanguine et arrêté comme pour la gravure. Il y a de petites variantes avec le dessin précité, notamment à la jambe gauche de l'homme qui porte le corps du Christ. Ce dessin ne semble pas de la main de Lombard; il est peut-être exécuté d'après la peinture de ce maître, par Suavius.

3. *Une école.* De nombreuses figures s'étagent sur deux plans; dessin à la plume et au lavis à l'encre de Chine. Quoique traité habilement, ce dessin est d'une authenticité d'autant plus douteuse qu'il est signé avec des surcharges *L. Lombar.*

4. Croquis à la plume un peu confus dans le contour; paraît une réminiscence de la composition de Raphaël représentant la vision d'Ezéchiel. Dieu le Père apparaît entouré d'anges et des emblèmes des Évangélistes, parmi lesquels le taureau ailé occupe une place très en évidence.

5. *Allégorie.* Esquisse sommaire à la plume et à l'encre de Chine. Dans la zone supérieure Dieu le Père, entouré d'anges, montre un livre ouvert. Dans la région inférieure, un homme et une femme auprès de laquelle on voit un globe.

6. Une sainte, vêtue et armée à l'antique, avec un casque à ses pieds, tient de la main droite une crosse abbatiale et dans la gauche le modèle d'une église. Dessin habile qui paraît être le projet d'une statue.

7. *Les frères de Joseph recevant le prix de la vente de ce dernier* (?). Cinq jeunes gens reçoivent des mains d'un homme âgé des bourses ou des pains (?). Le vieillard a un panier à côté de lui. Esquisse très sommaire sur papier gris, lavis à l'encre de Chine avec rehauts de blanc.

---

(1) V. notre planche III de ce dessin décrit p. 438.

8. Croquis sommaire. Une multitude de figures croquées à la plume en quelques traits, sur une place publique. Des tables semblent dressées; un escalier conduit à gauche à un portique; fond d'architecture. Peut-être le premier jet d'une composition représentant la parabole de la multitude appelée au banquet du fils du roi (?).

Tous les dessins de cette collection portent au dos la mention : *Ex collec. H. Hamal.* Parfois le nom de Lombard s'y trouve écrit de la main du collectionneur liégeois.

La bibliothèque de l'Université de Liége possède également plusieurs dessins de Lombard, parmi lesquels on remarque quelques figures d'apôtres qui semblent avoir fait partie d'une série destinée à la peinture sur verre. Les autres dessins, de qualité inférieure, ne donnent pas lieu à des remarques intéressantes pour notre étude.

Les gravures exécutées d'après les dessins de Lombard.

Lombard n'a pas manié le burin; quoi qu'on ait pu écrire à cet égard, il n'existe pas le moindre essai de gravure à l'eau-forte, pas le plus infime cuivre gravé à la pointe sèche qui puissent lui être attribués avec une apparence de probabilité.

Mais un certain nombre de ses dessins ont été reproduits par la gravure et il semble qu'il y a eu des graveurs formés dans son atelier; comme d'autres maitres de la renaissance, il a dirigé quelques élèves dans l'étude d'un art dont il ne possédait pas lui-même les procédés techniques. Il est probable que Lambert Suavius, son beau-frère, graveur de grand talent, après avoir fréquenté son atelier comme peintre, l'aura secondé très efficacement. Suavius a gravé

d'ailleurs plusieurs dessins de Lombard; il en a reproduit notamment un représentant la Charité. C'est une femme drapée, tenant sur chaque bras un enfant qu'elle élève à la hauteur de ses épaules; l'un des bambins lui passe la main sur les joues. Un grand nombre d'enfants nus prennent leurs ébats autour de la figure principale dans la partie inférieure de la composition. Cette gravure est peu achevée et d'une exécution assez médiocre. On lit au bas *Lambertus Lombardus inventor*. Suavius a gravé de meilleures planches d'après Lombard, notamment la sainte Cène, le Christ lavant les pieds des apôtres.

Il n'entre pas dans nos vues de décrire ces gravures qui n'auraient de relation directe avec notre étude que si elles reproduisaient des peintures de Lombard aujourd'hui disparues, ou si, faisant connaître ses compositions particulièrement remarquables, elles montraient le talent du peintre sous un aspect nouveau. On ne peut dire qu'il en soit ainsi des gravures exécutées d'après Lombard. Ces planches ne font que reproduire et interpréter — souvent d'une manière peu avantageuse — les dessins de l'inventeur. Ce serait nous écarter de notre sujet que d'étudier celui-ci dans ses interprètes de deuxième et de troisième ordre.

Nous venons de voir que les dessins originaux de Lombard existent en très grand nombre; il est assurément plus rationnel d'y étudier le génie de l'artiste manifesté par son propre crayon qu'au moyen des copies plus ou moins fidèles du burin de ses graveurs. Les gravures d'après Lombard ont d'autant moins d'intérêt à ce point de vue, que très probablement elles sont exécutées d'après des esquisses peu achevées que donnait le maître, laissant à ses interprètes le

soin d'arrêter et de compléter ces dessins. Lombard, jugé d'après les gravures qu'il a inspirées, paraît inférieur à lui-même (1).

Jérôme Cock est le graveur qui s'est le plus attaché à reproduire les inventions de Lombard; voici, dans l'ordre chronologique, les planches que l'on doit à son burin. La sainte Cène, avec l'indication *Lambertus Lombardus inventor*, *Hieronimus Cock excud.*, 1551. Esther devant Assuerus, *H. Cock excud.*, 1553. Moïse frappant le rocher, *Lambertus Lombardus inventor*, *Hieronymus Cock excudebat*, 1555. Une Descente de la croix, *Lambert Lombard*, *invent. H. Cock excud.*, 1556. Un Christ en croix, *Lambertus Lomb. inventor*, *Cock excud.*, 1557. La Résurrection de Lazare, *Lamb. Lombard' inven. H. Cock excudebat* (2). Le Lavement des pieds; *L. Lombardus inven. Cock excudebat*. Cette planche est dédiée à Robert de Bergues, prince de Liége, 1557-1564.

D'autres graveurs ont interprété les dessins de Lombard : Baltazar Bos a gravé, d'après lui, la Femme adultère, et Pierre Myricinus, un Christ en croix; cette pièce porte la date de 1555. Enfin, on a de Corneille Visscher, *le Christ* et *les onze Apôtres*, signés *Lambertus Lombard inv. C. Vissers excudebat*.

---

(1) Alfred Michiels, en examinant les diverses gravures exécutées d'après Lombard, se livre à des critiques qui aboutissent à un véritable débordement d'invectives à l'endroit de ces planches. Quelque médiocre que soit la confiance que mérite cet auteur comme historien et même comme critique en matière d'art — surtout quand il ne s'appuie pas sur les recherches d'autrui, qu'il donne généralement comme siennes — on ne peut cependant contester que, malgré ses intempérances de plume et des exagérations évidentes, les impressions de Michiels, en ce qui touche la plupart des gravures faites d'après Lombard, ont quelque chose de fondé.

(2) Le dessin de cette gravure se trouve à l'Académie de Dusseldorf. V. p. 436.

X

Lambert Lombard, architecte.

C'est particulièrement dans l'œuvre de l'architecte que Lombard se montre l'apôtre des idées nouvelles, le disciple intransigeant de la renaissance italienne. Dans les inspirations de son crayon et de son pinceau, la rupture avec l'art traditionnel de son pays et de sa race est moins sensible. Souvent même, il semble hésitant dans le parti à prendre. Nous venons de voir, par une lettre dont la traduction a été mise sous les yeux du lecteur et par plusieurs dessins, que non seulement les monuments du moyen âge avaient pour l'artiste un intérêt historique, mais qu'il savait en reconnaître la valeur comme expression du sentiment et de la pensée. On a vu, d'autre part, que Lombard professait une sympathie particulière, une vive admiration pour le contemporain de sa jeunesse, Albert Dürer. Ce grand maître, tout en suivant, avec toute la supériorité de son puissant génie, les voies ouvertes par l'imitation consciente et sincère de la nature, n'en reste pas moins artiste foncièrement germanique, préoccupé de revêtir des formes d'une réalité saisissante et intense les conceptions d'une imagination rêveuse, avide d'idéal. Dürer, en effet, malgré son séjour prolongé à Venise, malgré ses rapports avec quelques maîtres italiens, n'a guère été atteint du souffle qui venait de par delà les monts. De ces influences diverses qui se sont exercées sur Lombard, dont la carrière témoigne, nous l'avons démontré, d'un esprit studieux, réfléchi, préoccupé aussi d'un certain idéal qui n'est pas celui de la beauté des formes extérieures; d'un

idéal de son temps qu'il espère atteindre par la science et l'étude de l'antiquité, on retrouve les conséquences dans les peintures et les dessins. L'artiste n'y manifeste pas une conviction arrêtée, absolue; il ne parvient pas à se créer une méthode sûre, une manière originale reflétant de tout point son tempérament personnel. C'est assurément ce besoin de chercher toujours qui ne lui a pas permis de donner aux créations de son pinceau ce caractère fortement exprimé et la saveur particulière qui, à première vue, accuse le faire des grands maitres.

Pour ses travaux comme architecte, il n'en est plus de même. Lorsque Lombard manie l'équerre et la règle, il n'est plus l'artiste des bords de la Meuse, ou plutôt il est le premier d'entre eux qui y apporte les fruits d'un apprentissage fait en Italie. Si, pendant son séjour en Zélande, inspiré par ses causeries avec le greffier Zagrius et son commerce avec Jean de Maubeuge, il s'est épris déjà des beautés de l'architecture classique, il semble avoir laissé à Rome tout son bagage des traditions natales. Nous savons que Lombard a lu avidement Vitruve et qu'il professait une vive admiration pour les dix livres du traité de l'architecte romain; mais comme les dessins qui accompagnaient cet ouvrage sont perdus, l'utilité pratique du traité parait assez problématique. Encore convient-il de ne pas oublier que c'est seulement en 1547 que Jean Martin, secrétaire du cardinal de Léoncourt, et Jean Goujon entreprirent de traduire et de commenter Vitruve.

Lombard aura tiré meilleur parti des monuments de Rome qu'il a mesurés et dessinés, à ce que nous apprend son biographe; ce fut sans doute sa principale initiation avec

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R L

le livre des Cinq Ordres de Vignole, son contemporain, dont l'ouvrage exerça bientôt une grande influence grâce à la clarté qui y règne. Quoi qu'il en soit, Lombard en revenant au pays natal devait jouir déjà d'une certaine réputation comme architecte, puisqu'on le chargea d'ériger plusieurs constructions considérables, d'un goût entièrement nouveau, lesquelles formaient même un contraste absolu avec le palais des princes-évêques qui s'achevait alors, et avec tous les autres édifices de la ville.

Lombard a construit pour le patricien hollandais Jean Oems de Wyngaerde, chanoine écolâtre de Saint-Lambert, une demeure somptueuse située dans le voisinage de la cathédrale, vis-à-vis du « Beau Portail », et qui fut seulement démolie en 1830. C'était un hôtel d'ordre corinthien composite, assez grand de lignes, orné de sculptures et des armoiries du propriétaire encastrées dans l'attique de la corniche. On en a conservé quelques dessins pris avant de commencer la démolition; mais, déjà alors, comme cela est inévitable à la suite des changements qui s'opèrent dans les conditions de l'existence, dans les mœurs et dans les modes, la disposition intérieure de l'hôtel et même la façade avaient subi de regrettables altérations.

Il en est de même pour l'hôtel bâti dans la même ville par Lombard, dans le goût de la renaissance italienne, pour Liévin Vanderbecke (Levinus Torrentius), vicaire-général du diocèse, fort connu de son temps comme poète.

Il s'agit ici d'une habitation magnifique construite sur le versant de la colline que domine l'église Sainte-Croix, et dont les façades s'étendaient sur une longueur de 25 mètres. On avait accès à la cour d'honneur par une porte monu-

mentale, et l'une des ailes communiquait avec un jardin plus élevé ; un élégant perron avec fontaine y conduisait. L'étage était de plein pied avec une grande terrasse. Des fontaines, des jets d'eau, des grottes, des statues, des peintures venaient animer et prolonger la vue et les perspectives (1). L'ensemble de ces constructions se groupait avec l'église Saint-Michel aujourd'hui démolie, et formait assurément l'un des coins les plus attachants de la ville, alors si riche en aspects pittoresques.

Il va de soi que, pour cette habitation qui existe encore, l'ordonnance intérieure a subi de notables atteintes. Les fenêtres du rez-de-chaussée de la façade principale ont été agrandies, dépouillées de leur encadrement et adaptées aux exigences de la banalité moderne. Mais le tracé de cette façade, longeant la rue qui porte le nom de « Haute Sauvenière », suit les sinuosités de la voie avec le dédain pour la régularité et pour l'alignement que la première renaissance avait hérité de l'architecture gothique. Les six fenêtres de l'étage et la corniche simple et énergique qui en forme le couronnement, ont été heureusement conservées. Chaque fenêtre a un encadrement largement mouluré, avec deux colonnettes engagées qui portent le fronton d'un dessin aussi simple que bizarre. La base de la colonnette pose sur un renflement dont la saillie va s'amortir sur un mascaron (2). L'aspect de l'étage, un peu massif, ne manque pas de grandeur ; il n'a rien de commun assurément avec les construc-

(1) *Lettre de Lombard à Vasari*, p. 44. Nous respecterons l'anonyme de l'auteur de cette étude, tout en sachant qu'il était particulièrement en situation de connaître l'hôtel qu'il décrit.

(2) V. notre gravure.

tions qui s'élevaient alors dans la ville et dans les régions des bords de la Meuse; aujourd'hui encore le touriste ne serait pas surpris de trouver cette façade au détour de l'une des rues de Florence ou de Padoue; il a peut-être lieu de s'étonner de la voir se dresser dans l'une des artères de la ville de Liége.

Cette construction, au dire d'Ortelius, fit grand honneur à son architecte (1).

De toutes les constructions attribuées à Lombard avec le plus de raison, selon nous, la façade du portail nord de l'église Saint-Jacques, à Liége, est celle qui fait le plus d'honneur à son talent, sinon à son goût. Aucun document contemporain ne lui en attribue la paternité, à la vérité; mais les circonstances dans lesquelles cette façade a été érigée et sa date, ne permettent guère de doute à cet égard. Le portail forme un ressaut considérable, une sorte de cloître devant l'église, et a été bâti, comme celle-ci, dans le style dégénéré mais hautement pittoresque de la décadence du style ogival. Commencé immédiatement après l'avènement de l'abbé Rave, en 1551, aux frais de l'évêque Corneille de Bergues, il fut, quant à la façade, achevé en 1558, date

---

(1) *Cuius quidem rei vel solæ fidem faciant, pulchræ illæ ædes quas Du. Læuinus Torrentius vir eximius, et nostro hoc sæculo Lyrici princeps carminis, suo sumptu estruxit, in quibus, vt loco ab omni ea parte aperto, quæ ad salubritatem requiritur, adiutus: ita singulas earum partes congrue disponendo (vt in eo Lamberti Lombardi pictoris quondam et philosophi celeberrimi inter Eburones, felicem in architectura manum agnoscas) singulisque sua aptando ornamenta, est adsequutus, vt his amœnius nihil esse possit, nec quamuis non ita amplo in spatio laxitatem desideres.*

Itinerarivm per nonnvllas Galliæ Belgicæ partes, Abrahami Ortelii et Iohannis Viviani. P. 20. MDLXXXIV.

Cette maison appartient aujourd'hui à M. De Soer de Solières.

encore lisible et qui marque proprement l'introduction du style nouveau dans la principauté. La Révolution en a haché les bas-reliefs et arraché de leurs niches les statues formant le décor plastique de cette élégante devanture. Si l'on se rappelle les rapports que Lombard avait eus antérieurement avec l'abbaye, et si l'on se souvient également qu'il a été le seul architecte de la principauté gagné au style de la renaissance italienne, on ne saurait chercher ailleurs le dessinateur de ce frontispice. On est d'ailleurs en droit de demander qui, si ce n'est Lombard, aurait osé accoler une façade de style exotique à un édifice construit entièrement selon les traditions nullement affaiblies encore de l'art gothique liégeois; et quel artiste, résolu à tenter cette aventure, s'en serait tiré avec autant de succès?

Le portail, dans le sens de la hauteur, est formé d'un soubassement et de deux étages (1). Le soubassement, aujourd'hui un peu enfoncé dans le sol, lequel, comme on sait, s'élève graduellement autour des édifices, dans les centres de grande circulation, est percé d'une large porte cintrée, entrée principale de l'église. De chaque côté, deux niches contenant autrefois des statues, sont placées entre des colonnes cannelées d'ordre corinthien. Celles-ci, conformément aux lois de l'architecture classique, sont surmontées de l'architrave, de la frise et de la corniche, qui, en établissant une division horizontale nettement accusée, marquent la base de l'étage, dont les divisions et la disposition répondent à celles du soubassement. Seulement, au-dessus de la porte se trouvait, encadré dans une bordure moulurée, un

(1) V. notre planche.

grand bas-relief de forme circulaire représentant le rêve de Jacob. Le marteau révolutionnaire a eu raison du travail du sculpteur, et a remis la pierre à peu près à l'état de nature.

Au-dessus de cet étage, un troisième ordre forme le couronnement; au centre une niche élégante encadrée de deux colonnettes surmontées d'un fronton et s'appuyant sur une console en encorbellement, était destinée à recevoir la statue du Christ, ou bien celle de saint Jacques dont l'église porte le vocable; aux deux côtés de cette niche centrale, deux petits bas-reliefs carrés, aujourd'hui brisés; enfin à l'extrémité du fronton se trouvait, avec le même décor et la même ordonnance, mais beaucoup moins hautes que celles de l'étage, deux petites niches surmontées également de frontons. Les statues qui les garnissaient ont naturellement disparu.

Telle est la disposition de ce joli hors-d'œuvre : comme façade de l'annexe d'une église de style très différent, il est à la fois la marque de la grande habileté de l'architecte et un témoignage de son ardeur novatrice qui, brisant avec les traditions du pays, se croyait appelée à tout régénérer.

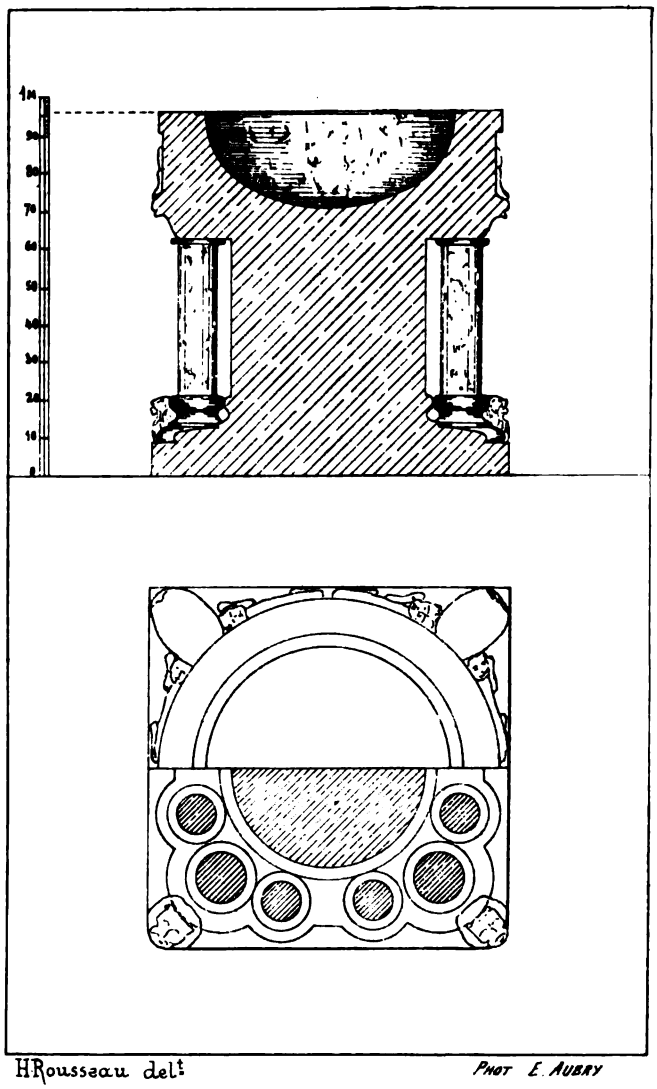
En dehors des quelques constructions que nous venons d'examiner, l'activité de Lombard dans l'art de bâtir ne parait pas avoir été bien productive. Son talent comme architecte, très réel, est resté sans fécondité. Il n'a pas fait école et n'a pas formé un seul élève. Comme peintre, son atelier a été suivi par des adeptes venus de l'étranger et des disciples qui ont continué à travailler conformément à son enseignement; plusieurs d'entre eux sont devenus célèbres et tous ont fait honneur au maitre. Comme architecte, Lombard est resté isolé. Il ne pouvait en être autrement. L'art qu'il importait ne répondait en réalité, ni au sentiment national, ni aux

traditions du passé, ni aux exigences du climat. Quelques savants, quelques dilettanti, quelques membres du haut clergé, déjà habitués, par leur séjour en Italie et leur commerce avec Rome, aux idées qui y régnaient depuis près d'un siècle et au large courant qui partait de là, furent gagnés. Ils applaudirent aux tentatives d'un homme de talent pour acclimater sur les bords de la Meuse un art renouvelé des Grecs et des Romains. Le peuple et les classes aisées de la société restèrent indifférents. Les maisons édifiées par Lombard y sont demeurées les seules tentatives de la première renaissance. Longtemps après lui le Liégeois continua de construire maisons, couvents, églises dans le vieux style, souvent dégénéré il est vrai, mais sincère encore et vivant, adopté par Érard pour son palais, et que bien des patriciens liégeois ne dédaignaient pas pour leurs hôtels. Le bourgeois aussi élevait encore fièrement sa demeure, le pignon sur la rue, posant parfois des étages en torchis, ressautant les uns sur les autres, sur un soubassement en pierre dont les cordons et les moulures, l'encadrement des fenêtres et des portes appartenaient encore au style de ses pères. Sans doute, la renaissance s'infiltra insensiblement dans l'architecture par l'influence du voisinage, où des artistes plus persévérants et plus féconds avaient fini par achever la transformation ; elle s'insinua enfin par les mille détails du mobilier et du décor en usage dans la vie domestique, mais l'architecture de Lambert Lombard demeura stérile; elle fut une tentative sans écho au pays de Liége et ne semble avoir eu aucun retentissement en dehors de la principauté.

J. Helbig.

Eglise de Saint-Séverin-en-Condroz.

Fonts baptismaux.



H Rousseau del.t

Phot E. Aubry

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE DE SAINT-SÉVERIN-EN-CONDROZ

XIe SIÈCLE

NOTE COMPLÉMENTAIRE (1)

A la suite de notre première notice concernant les fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz, un de nos honorables correspondants nous a exprimé le regret de ce que nous n'ayons pas indiqué dans ce travail les dimensions de ce petit monument.

Nous publions aujourd'hui, dans l'intention de combler cette lacune, une planche donnant, outre le plan du soubassement et la vue du dessus de la cuve, une coupe géométrale

(1) Voir le *Bulletin des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, même volume, p. 27.

accompagnée d'une échelle, à la proportion de 5 centimètres par mètre.

L'état dans lequel se trouve la sculpture rend la restitution des bases assez hypothétique; nous croyons toutefois avoir trouvé des vestiges de moulures suffisants pour nous permettre de les rétablir telles que les montre la planche ci-jointe; on trouve d'ailleurs des exemples de ce profil dans d'autres monuments de l'époque.

***

Puisque l'occasion nous est offerte de revenir sur ce sujet, profitons-en pour rectifier un *lapsus calami* qui s'est glissé dans notre description. Nous avons dit (page 29) : « Au centre est un fût cylindrique trapu de large diamètre, autour duquel sont rangées douze colonnettes *fuselées*. »

Il faut lire : « *de même forme* ». Les colonnettes sont cylindriques, comme le fût; nos lecteurs auront sans aucun doute fait cette correction d'eux-mêmes, en examinant notre première planche.

***

Nous devons aussi consacrer quelques lignes à une intéressante lettre que M. Paul Saintenoy a bien voulu nous adresser à propos de la mention que nous avons faite de son travail sur la filiation des formes des fonts baptismaux (1).

Nous avions dit que M. Saintenoy ne citait aucun objet *analogue* aux fonts baptismaux de Saint-Séverin; il nous

(1) Ce travail, publié dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, vient d'être édité par la librairie E. Ramlot.

fait observer que, suivant le système de classification qu'il propose, ces fonts sont une *variété* de *l'espèce* à laquelle appartiennent ceux de Termonde et de Huy. En effet, ils doivent être rangés parmi les fonts cylindriformes tabulaires ou à châssis, portés par quatre ou plusieurs colonnettes. Notre expression « aucun objet *analogue* » ne visait pas *l'espèce,* mais simplement le *nombre* de *douze* supports, outre le fût central; à ce point de vue, les fonts de Saint-Séverin sont bien un type unique peut-être en Belgique, les autres fonts de même espèce connus dans notre pays n'ayant que quatre pédicules; on en trouve, il est vrai, un plus grand nombre dans certains fonts anglais; encore ceux de Barnack et de Stibbington n'en ont-ils que huit, et ceux de Norton, neuf.

*
* *

Nous avons touché incidemment la question du symbolisme des quatre têtes décorant la cuve de plusieurs fonts baptismaux, et nous n'avons pas cru devoir admettre la représentation des quatre Évangélistes.

M. Saintenoy partage cette opinion et voit dans ces têtes la figuration des quatre fleuves du Paradis terrestre : Géon, Phison, Tigre et Euphrate.

Cette hypothèse est parfaitement plausible; mais — sans vouloir débattre une question sur laquelle les archéologues les plus érudits ne sont pas tous d'accord — nous croyons devoir soumettre quelques observations au sujet de son application aux fonts baptismaux de Saint-Séverin :

Les physionomies de ces têtes sont ici, nous l'avons dit, diverses et bien personnelles; peut-on admettre que l'artiste

ait simplement voulu apporter de la variété dans son œuvre, s'en remettant, pour le choix des types, aux hasards de l'inspiration? Ou ne doit-on pas supposer plutôt que, s'il a pris la peine de trancher si nettement les caractères, c'est afin de donner à chacun de ses personnages une individualité propre en rapport avec le sujet qu'il symbolise et de nature à faire deviner celui-ci?

Si le sculpteur eût voulu figurer les Évangélistes, il les eût fait reconnaître par leurs attributs.

Comment se présentent les quatre têtes dont nous nous occupons?

C'est, à gauche (1), un homme barbu, au nez busqué, à la physionomie énergique; à droite, un adolescent; la coiffure en bandeaux plats pourrait également y faire voir une femme.

Les deux têtes que l'on n'aperçoit point sur notre planche sont celles d'un jeune homme, et d'un vieillard portant la barbe et la moustache, avec de longs cheveux ondulés sur lesquels est posée une couronne — un souverain sans doute.

Voyons maintenant si nous pouvons établir un rapport entre ces caractères et les quatre fleuves du Paradis terrestre :

« Le premier, nous dit Flavius Joseph (2), nommé » *Phison*, qui signifie *plénitude* et que les Grecs appellent » *Gange*, prend son cours vers les Indes et se décharge » dans la mer. Le second, qu'on nomme *l'Euphrate* et

(1) Voir notre première planche.

(2) *Histoire des Juifs*, traduite sur l'original grec par ARMAND D'ANDILLY. Amsterdam, Vve Schippers et H. Wetstein, 1681.

» *Phora* en nostre langue, qui signifie *dispérsion* ou *fleuve;*
» et le troisième, qu'on nomme le *Tigre* ou *Diglath*, qui
» signifie *étroit et rapide*, se déchargent tous deux dans la
» mer Rouge (?). Et le quatrième, nommé *Géon*, qui signifie
» *qui vient d'Orient*, et que les Grecs nomment le *Nil*,
» traverse toute l'Égypte. »

Pourrions-nous supposer que le sculpteur a voulu figurer par l'homme couronné le Nil, ce roi des fleuves, qui fertilise l'Égypte sur un parcours de treize cents lieues? par la tête énergique et farouche, le Tigre, *étroit et rapide* — donc impétueux et destructeur dans son cours? a-t-il cru bon de représenter l'Euphrate par une femme, appliquant ainsi à tort à sa seconde appellation, *Phora*, le sens du mot grec φορα, dérivé de φερω : portée, action de porter?

Tout cela est spécieux et nous ne pouvons, à la vérité, en tirer un argument en faveur de la thèse prémentionnée.

Passons aux animaux qui décorent le pourtour de la cuve.

Un archéologue éminent aurait, nous a-t-on rapporté, déclaré que ce sont des chiens, emblèmes de la concupiscence.

Si tant est que l'on puisse réellement voir des chiens dans ces animaux, la façon dont ils sont placés « tournant l'un vers l'autre leurs gueules menaçantes et semblant vouloir défendre la tête contre laquelle ils s'appuient » nous porterait plutôt à leur attribuer le symbole de la fidélité — fidélité que doit le chrétien à l'église, dans le sein de laquelle le sacrement du baptême vient de le faire entrer; — mais sont-ce bien des chiens?

Celui que nous voyons à gauche sur notre première

planche pourrait aussi bien être pris pour un lion; l'autre présente ce phénomène d'être doté de pattes antérieures aux coudes pliant sous le corps et non vers l'extérieur, comme les autres quadrupèdes.

La position qu'occupent les fonts baptismaux, dans l'angle d'une petite chapelle, ne nous a pas permis d'étudier les animaux figurés sur deux des faces; peut-être trouvera-t-on dans ces derniers des indices intéressants lorsque le petit monument sera démonté pour être restauré. Car — les amis de l'archéologie apprendront ceci avec satisfaction, — le Département de l'Intérieur vient d'accorder à l'église de Saint-Séverin-en-Condroz un généreux subside qui permettra de procéder bientôt aux travaux qu'exige l'état précaire de ses précieux fonts baptismaux.

1892.

HENRY ROUSSEAU.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19 et 26 novembre; des 3, 10, 17, 24 et 31 décembre 1892.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été émis sur :

1° Le dessin d'une verrière à placer au pourtour du chœur de l'église de Notre-Dame, à Anvers; auteurs, MM. Stalins et Janssens; Église de Notre-Dame, à Anvers. Verrière.

2° Le projet présenté par M. Ladon pour le placement d'une verrière dans l'ambulatoire de l'église de Sainte-Walburge, à Furnes (Flandre occidentale), sous la réserve de diminuer un peu la dimension des figures du rang supérieur et de réduire la hauteur des soubassements des sujets inférieurs en supprimant les fenestrages. Par cette dernière modification, les sujets inférieurs pourront être descendus et l'espace ménagé entre les deux parties de la composition sera augmenté; Église de Sainte-Walburge, à Furnes. Verrière.

Église de Notre-Dame, à Anvers. Autel.

3° Le dessin d'un autel avec retable peint à placer dans la chapelle de Saint-Luc, à l'église de Notre-Dame, à Anvers; architecte, M. Baeckelmans;

Hôpital de Léau. Chemin de la croix.

4° Le projet relatif à l'exécution d'un chemin de la croix pour la chapelle de l'hôpital de Léau (Brabant); sculpteur, M. Gielen;

Église de Walcourt. Jubé.

5° Le devis estimatif dressé par M. Van Dycke pour la restauration des sculptures du jubé de l'église de Walcourt (Namur) et de la polychromie qui recouvre ces œuvres d'art;

Église de Braine-le-Comte. Retable.

6° Le projet relatif à la restauration du retable ancien de l'église de Braine-le-Comte (Hainaut); l'auteur, M. l'architecte Van Loo, a été engagé à maintenir la partie ornementale de la nouvelle table d'autel et de la clôture de celui-ci dans une gamme très modeste, de façon à conserver à la sculpture du retable toute sa valeur.

Tapisseries du Sénat.

— Des délégués ont inspecté, le 2 novembre 1892, le travail de restauration effectué à l'un des cartons de M. Geets qui ont servi à l'exécution des tapisseries du Sénat.

Ils ont constaté que M. J. Van Leemputten, chargé de cette opération, s'en est acquitté avec soin et que rien ne s'oppose à la liquidation de la somme qui lui est due du chef de cette entreprise.

Église de Vezin. Chemin de la croix.

— Un délégué a procédé à l'examen des sept dernières stations du chemin de la croix commandé à Mme de Gault pour l'église de Vezin (Namur). Il résulte de cet examen que les tableaux précités sont en harmonie avec les premiers et qu'ils ont été exécutés convenablement. Il n'y a donc rien qui s'oppose à leur approbation.

Église de Stave. Tableau.

— Les délégués qui ont procédé à l'examen du tableau commandé à M. Franz Vinck pour l'église de Stave (Namur),

n'ont eu que des éloges à adresser à l'artiste au sujet de cette œuvre d'art, dont la réussite est complète.

Église de Saint-Sauveur, à Gand. Chemin de la croix.

— Un délégué a examiné, dans l'atelier de M. Lybaert, les troisième et quatrième stations du chemin de la croix que cet artiste est chargé d'exécuter pour l'église de Saint-Sauveur, à Gand (Flandre orientale). Ces œuvres d'art étant exécutées dans les conditions les plus satisfaisantes, ont été reçues définitivement.

Hôtel de ville de Louvain. Décoration.

— M. le Ministre de l'intérieur et de l'instruction publique ayant fait connaître que M. Hennebicq a retravaillé sur place, en vue de les mettre en harmonie avec la décoration de la salle gothique de l'hôtel de ville de Louvain, les tableaux qu'il a exécutés pour ladite salle, des délégués ont procédé à l'examen de ces peintures. Ils ont constaté que l'artiste a apporté à son œuvre d'heureuses améliorations ; il a, pour autant que le lui permettait le système de décoration choisi, harmonisé ses peintures avec l'ensemble de la salle.

Se ralliant à l'appréciation de ses délégués, la Commission a émis l'avis que rien ne s'oppose à ce que le travail précité soit reçu définitivement.

Palais de justice d'Anvers. Décoration.

— Des délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Julien De Vriendt, l'esquisse de la composition représentant *les Décisions de la Vierschaere*, destinée à décorer la salle des assises, au palais de justice d'Anvers.

L'œuvre de M. De Vriendt étant bien réussie, le Collège a proposé d'autoriser l'exécution définitive du panneau.

Église de Wintershoven. Peintures murales.

— A la demande du conseil de fabrique de l'église de Wintershoven (Limbourg), des délégués ont inspecté des restes de peintures murales portant la date de 1610 et découverts récemment sous le badigeon de la nef de cet édifice.

Sur la paroi nord se trouve un groupe qui représente Sainte-Catherine, la Sainte-Vierge et l'Enfant Jésus; du côté opposé se remarque une figure de femme et des traces d'autres figures qui représentent vraisemblablement des personnages de la famille de Lamboy, ancien seigneur de la localité et qui, à la même époque, a fait don de la grosse cloche de l'église, qui existe encore.

Les peintures découvertes n'ont guère de valeur artistique; cependant les délégués ont engagé le conseil de fabrique à faire continuer les recherches pour s'assurer s'il n'en existe pas d'autres sous le badigeon, qui auraient formé, avec celles découvertes, un ensemble décoratif.

Il résulte d'une communication récente de M. l'architecte Langerock que le grattage des murs a été poursuivi à la suite de l'inspection, et que ce travail, exécuté avec le soin le plus minutieux, n'a fait découvrir que quelques traces de peintures fort peu intéressantes. L'enduit sur lequel se trouve cette décoration est très endommagé et il sera probablement difficile de le maintenir. Toutefois, s'il est reconnu que les peintures en question ne peuvent être conservées, il conviendra néanmoins d'en prendre des calques à titre de souvenir.

L'église de Winthershoven possède une ancienne croix triomphale dont le Christ ne manque pas de caractère. Cette sculpture est recouverte de nombreuses couches de couleur qu'il conviendrait de faire enlever avant de la replacer à l'entrée du chœur; cette opération devra être faite avec soin et permettra peut-être de retrouver l'ancienne polychromie. La dépense à résulter de ce travail, ainsi que celle à laquelle donnera lieu le calque des peintures, pourrait

figurer au devis de la restauration des anciens fonts baptismaux, dont il a été question dans le rapport du 9 juillet dernier.

La même église conserve un tableau de Verhaegen provenant du maître-autel. Cette œuvre présente quelque mérite, mais elle est fort endommagée; comme il sera difficile de lui trouver une place dans l'église, le conseil de fabrique désirerait la vendre pour en affecter le prix à l'acquisition d'un mobilier, dont l'église est totalement dépourvue. Le tableau en question ne paraît pas avoir une valeur suffisante pour figurer au musée de l'État; cependant il conviendra de mettre pour condition à cette vente qu'elle soit faite au profit d'un établissement public du pays.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

1° Le projet relatif à l'amélioration de l'hôpital de Maeseyck (Limbourg); architecte, M. Van Wyck; Hôpital de Maeseyck.

2° Le devis estimatif des travaux de restauration à exécuter à la porte de Visé, à Tongres (Limbourg); architecte, M. Christiaens. Porte de Visé, à Tongres.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

1° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Forges (Hainaut), sous réserve de supprimer les cordons rampants de la façade et les lucarnes de la toiture; architecte, M. Hiernaux; Construction et restauration de presbytères.

2° Le projet relatif à la reconstruction du presbytère de Pepinster (Liége); architecte, M. Léonard;

3° Le projet relatif à la construction d'un presbytère et d'un vicariat pour la paroisse de Saint-Roch, à Andrimont (Liége); architecte, M. Thirion;

4° Le projet d'agrandissement du presbytère de Foy-Notre-Dame (Namur); architecte, M. Defoin;

5° La restauration du presbytère de Wommelghem (Anvers); architecte, M. Gife;

6° L'exécution de travaux de clôture et d'entretien au presbytère de Franc-Waret (Namur); architecte, M. Masset;

7° La réparation des dépendances du presbytère de Nismes (Namur);

8° La restauration du presbytère de Samrée (Luxembourg); architecte, M. Verhas;

9° La restauration complémentaire du presbytère de Viane (Flandre orientale);

10° Le devis estimatif des réparations projetées au presbytère de Bousval (Brabant); architecte, M. Vanhalen;

11° Le projet de restauration du presbytère d'Op-Heylissem (Brabant); architecte, M. Drossaert.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur les projets relatifs à la construction d'églises :

Église de Pepinster.

1° A Pepinster (Liége); l'attention de l'auteur a été appelée sur la convenance de ne pas noyer le pied des charpentes dans les maçonneries et sur l'effet peu satisfaisant que produiraient les nervures de la voûte en bardeaux de

l'abside en convergeant toutes vers un même point; architecte, M. Léonard;

2° A Andrimont, paroisse de Saint-Roch (Liége); l'auteur, M. l'architecte Thirion, a été engagé à faire une nouvelle étude de la base de la flèche, qui ne paraît pas très heureuse, et à remplacer les voûtes prévues en plafonnage par des plafonds en bois; Église de Saint-Roch, à Andrimont.

3° A Rotheux-Rimière (Liége); architecte, M. Taurel; Église de Rotheux-Rimière.

4° A Deiffelt, commune de Beho (Luxembourg); architecte, M. Cupper. Église de Deiffelt.

Ont aussi été approuvés les projets d'agrandissement des églises :

1° De Halmael (Limbourg), sous réserve de supprimer les frontons du clocher ainsi que les colonnettes placées sous la poutre la plus rapprochée de la tour, ces accessoires étant inutiles; architecte, M. Serrure; Église de Halmael.

2° De Massemen-Westrem (Flandre orientale); architecte, M. Vaerwyck. Église de Massemen-Westrem.

Ainsi que les divers projets ci-après :

3° Construction d'une sacristie à l'église d'Erezée (Luxembourg); architecte, M. Verhas; Église d'Erezée.

4° Reconstruction de l'escalier donnant accès à l'église de Villers-Perwin (Hainaut); architecte, M. Renard; Église de Villers-Perwin.

5° Et, enfin, les dessins d'objets mobiliers destinés aux églises de : Ameublement d'églises.

Baelen (Anvers) : maître-autel et banc de communion;

Chenogne, commune de Sibret (Luxembourg) : mobilier complet;

Loxbergen (Limbourg) : mobilier complet;

Saint-Martin, à Courtrai (Flandre occidentale) : confessionnaux;

Wavreille (Namur) : bancs et clôture pour la chapelle des fonts baptismaux.

Église de N.-D. du Sablon, à Bruxelles.

— Les délégués qui ont été chargés d'examiner le maître-autel placé récemment dans l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, ont émis l'avis, auquel la Commission s'est ralliée, que ce meuble a été exécuté dans d'excellentes conditions et conformément aux dessins approuvés.

Église de Saint-Sulpice, à Diest.

— Des délégués ont inspecté, le 10 novembre 1892, le nouveau portail construit au transept sud de l'église de Saint-Sulpice, à Diest (Brabant). Il a été constaté par cette inspection que les travaux, entièrement terminés, ont été effectués de la façon la plus satisfaisante et que rien ne s'oppose à la liquidation des subsides promis pour cette entreprise.

L'excellent effet produit par cette construction, qui s'harmonise parfaitement avec l'ensemble du pignon du transept, fait vivement désirer de voir construire également le portail du transept nord, dont la nécessité a été reconnue par le Collège dans son rapport du 20 novembre 1886 ; les éléments architectoniques existants suffisent pour déterminer la forme qui doit lui être donnée.

L'inspection minutieuse du monument à laquelle les délégués ont procédé, les a amenés à émettre le vœu de voir compléter sa restauration par :

1° Le déplacement du jubé, relégué aujourd'hui au fond de la tour. Cet édicule devrait être avancé vers la nef; outre qu'il masque une belle partie de l'édifice, il est cause que le

fond de la tour reste constamment plongé dans une demi-obscurité qui fait beaucoup de tort à l'aspect intérieur du monument;

2° L'établissement d'une clôture à la face latérale nord de l'édifice. La rue qui longe l'église de ce côté est peu fréquentée et par suite le terrain joignant l'édifice sert de réceptacle à toutes espèces d'immondices;

3° La démolition du corps de garde adossé à la tour et des maisonnettes accolées à l'abside, en vue de dégager complètement l'édifice. L'existence de ces masures, dont plusieurs appartiennent déjà à la fabrique, constitue un véritable danger au point de vue de la conservation du monument. La nécessité de cette démolition a déjà été démontrée par le rapport du 16 juillet 1879, dressé à la suite de l'inspection du 26 juin précédent.

Enfin, les délégués croient utile d'émettre un dernier vœu, celui de voir achever l'abside de Saint-Sulpice. En examinant le plan primitif de l'édifice, on constate que l'abside devait être bordée de cinq chapelles rayonnantes. Deux de ces chapelles ont été construites, deux autres ont reçu un commencement d'exécution et il résulte de fouilles opérées que les fondations existent.

Les délégués espèrent qu'eu égard à l'importance artistique du monument, les pouvoirs publics consentiront à s'imposer un sacrifice exceptionnel en faveur de l'achèvement d'une œuvre qui peut être considérée comme l'une des productions les plus remarquables de la période ogivale.

La Commission s'est ralliée de tous points aux avis de ses délégués.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Le Collège a approuvé :

Église de Samrée.

1° Le devis estimatif des réparations à exécuter à l'église de Samrée (Luxembourg); architecte, M. Verhas;

Église d'Op-Heylissem.

2° Le projet de restauration de l'église d'Op-Heylissem (Brabant); architecte, M. Drossaert;

Église d'Exaerde.

3° Le devis estimatif des restaurations complémentaires à exécuter à l'église d'Exaerde (Flandre orientale); architecte, M. Geirnaert;

Église de Frasnes.

4° Le devis estimatif des travaux d'entretien que nécessite l'église de Frasnes (Namur);

Église d'Ottré.

5° La restauration de l'église d'Ottré, commune de Bihain (Luxembourg); architecte, M. Cupper;

Église de Bousval.

6° Les travaux de réparation à exécuter à l'église de Bousval (Brabant); architecte, M. Vanhalen;

Église Sainte-Waudru, à Mons.

7° Le projet relatif à l'appropriation de l'escalier du grand portail de l'église de Sainte-Waudru, à Mons (Hainaut) et à l'aménagement des abords de l'édifice. L'auteur, M. l'architecte Hubert, semble avoir tiré tout le parti possible de la situation actuelle; toutefois, en présence de la valeur artistique du monument, le Collège doit exprimer le regret que les ressources locales ne permettent pas d'aboutir à un résultat encore plus satisfaisant;

Église de Sainte-Walburge, à Furnes.

8° Le projet relatif au renouvellement des meneaux des fenêtres de l'ambulatoire de l'église de Sainte-Walburge, à Furnes (Flandre occidentale); architecte, M. Van Assche;

9° Les comptes des travaux de restauration exécutés aux églises de : Comptes de travaux de restauration d'églises.

Saint-Rombaut, à Malines (Anvers) : vaisseau, 3e trimestre de 1892;

Notre-Dame, à Tongres (Limbourg) : exercice 1890.

— Des délégués ont inspecté les travaux de restauration exécutés en 1892 à l'église de Saint-Pierre, à Anderlecht (Brabant). Église de Saint-Pierre, à Anderlecht.

Les ouvrages effectués consistent dans la restauration de la crypte et d'un certain nombre de fenêtres de l'église et dans la réfection d'une partie de la plinthe vers la façade latérale sud. Tous ces ouvrages ont été exécutés avec beaucoup de soins. La dépense à laquelle ils ont donné lieu atteint au moins 24,000 francs, soit le dixième de l'entreprise générale, dont l'exécution est répartie sur dix années. Il y a donc lieu pour le département de l'intérieur et de l'instruction publique de délivrer un à-compte égal au dixième du montant de son intervention totale.

— Le projet de restauration de la tour de l'église de Kessel-Loo (Brabant), approuvé le 24 octobre 1891, n'a pu, par suite de l'impossibilité de réunir les fonds nécessaires, être mis à exécution. Église de Kessel-Loo.

Le conseil de fabrique a appelé l'attention du Collège sur la nécessité de mettre promptement la main à l'œuvre et l'a prié de faire inspecter l'édifice par des délégués. Cette visite a eu lieu le 7 novembre 1892.

L'église paroissiale de Kessel-Loo était autrefois l'église de l'abbaye de Vlierbeek; c'est un édifice d'une belle ordonnance, d'un aspect imposant et d'une conception originale;

il fut commencé en 1776, d'après les plans de Laurent De Wez, et achevé en 1783.

La coupole et l'attique du clocher ont été détruits par la foudre le 3 septembre 1876. Les travaux de reconstruction effectués au moyen de l'indemnité payée par la société d'assurances semblent avoir été très négligés; les parements intérieurs, calcinés par l'incendie, n'ont pas été renouvelés, la plupart sont à l'état de ruine et des accidents sont à craindre. Les travaux de couverture et ceux de plomberie ont aussi été effectués dans des conditions médiocres; on remarque à plusieurs endroits des traces d'infiltrations.

D'accord avec ses délégués, la Commission a émis l'avis qu'il importe d'exécuter à bref délai les travaux de réparation, dont la dépense est évaluée à fr. 13,060-57.

Église de Saint-Bavon, à Gand.

— Un délégué a procédé à l'examen des balustrades placées dans le triforium de la haute-nef et du transept de l'église de Saint-Bavon, à Gand (Flandre orientale).

Il résulte de cet examen que le travail en question a été exécuté avec soin et que rien ne s'oppose à la liquidation des subsides alloués pour cette entreprise.

Le Secrétaire,
A. Massaux.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

NOTES

POUR SERVIR A

L'HISTOIRE DE LA SCULPTURE

EN BELGIQUE

LES RETABLES

(*Suite*) (1)

RETABLES DE BRUGES (*Suite*).

La Passion.

XVe SIÈCLE.

Au-dessus du portail latéral nord de la même cathédrale sont placés cinq groupes en bois sculpté, polychromé et doré, provenant d'un ancien retable et représentant diverses scènes de la Passion.

Le plus important occupe la place centrale. Il a pour sujet *le Calvaire*.

---

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXIX (1890), p. 425, et XXX (1891), pp. 29, 79, 123 et 209.

Des cavaliers armés de lances entourent le pied de la croix ; à l'avant-plan, la Vierge se pâme, tandis que la Madeleine, les mains jointes, tombe à genoux devant elle.

Les deux compositions placées de chaque côté de celle-ci représentent :

A gauche : 1° le Christ attaché à la colonne et flagellé; 2° le Christ portant sa croix et rencontrant sainte Véronique.

A droite : 1° le Christ descendu de la croix ; 2° le Christ au tombeau.

Les proportions des figures sont courtes; les poses de quelques-unes paraissent un peu forcées.

La polychromie en est intéressante; les cinq groupes sont peints dans une même gamme — bleu, rouge et or, — et, en quelques rares endroits, une touche blanche.

La sculpture est d'un fouillé généralement très hardi ; mais l'exécution manque de souplesse.

Les têtes, bien qu'un peu écrasées, ont beaucoup de caractère ; on y voit s'y manifester déjà le réalisme qui distingua les œuvres de la fin du xve siècle.

Le Calvaire

(dans la chapelle de Notre-Dame des Aveugles).

XVe SIÈCLE.

Bien supérieur au précédent sous le rapport de l'exécution, ce retable se distingue également par une polychromie des plus intéressantes.

Il ne comporte qu'une seule composition : le Christ en croix; à ses côtés se tiennent la Vierge et saint Jean, ainsi que deux anges adorateurs.

A l'avant-plan se voient : d'un côté, la Madeleine agenouillée; de l'autre, un évêque en chape, la mitre posée par terre à ses pieds. Peut-être, comme nous l'avons remarqué précédemment à propos de la *Généalogie de Sainte-Anne*, ce dernier figure-t-il le donateur du retable.

Comme dans le petit retable de Gheel, dans celui de Güstrow et dans plusieurs œuvres où le même sujet est représenté, la figure de la Madeleine est celle qui a le mieux inspiré l'artiste. Son expression, son attitude sont empreintes au plus haut degré de l'admirable et profond sentiment religieux répandu dans toute cette jolie composition.

Cette œuvre date, dit M. Weale (1), de vers 1470. On ignore par quel artiste elle fut sculptée; l'auteur de la polychromie se fait connaître par cette inscription placée sur la draperie du Christ :

IO DE VALLE PINCXIT ME D OS IN BRVXELLE.

RETABLE DE THIELEN.

XVe SIÈCLE.

C'est encore la Passion du Christ qui fournit le sujet de ce retable. Trois épisodes en sont disposés dans autant de

(1) W.-H.-James Weale, *Bruges et ses environs*. Bruxelles, Decq, éditeur, 1864, p. 146.

compartiments en bois sculpté, reposant chacun sur un soubassement; dans celui du compartiment central est pratiquée une niche oblongue qui renferme une quatrième composition; les deux autres sont remplis par des motifs décoratifs ajourés.

La dernière composition que nous venons de citer représente *la Naissance de Jésus*.

Devant la crèche, qui forme le fond du tableau, et sur un meuble en bois, — sorte de tabouret très bas, — repose l'Enfant; sa Mère et Joseph prient, agenouillés à ses côtés. A gauche, un pâtre est debout.

Les bizarres échancrures de la tunique que porte ce dernier laissent apercevoir une partie de la cuisse; les manches, très larges aux coudes, ont des poignets longs et serrants; sur les épaules tombe une pèlerine tenant à un capuchon, et dont les bords sont découpés en créneaux. Les mains, jointes, sont dirigées vers la terre; entre les bras, le manche d'une houlette s'appuie contre l'épaule du personnage.

Un autre berger, vêtu d'un costume du même genre, entre par la droite en portant la main au bord de son chapeau.

Toute cette scène est joliment rendue, pleine d'aisance et de naturel.

Dans les compartiments principaux se voient trois sujets, maintes fois décrits : à gauche, *le Portement de la croix;* au centre, *le Calvaire;* à droite, *le Christ descendu de la croix*.

Dans le premier panneau, le Sauveur, courbé sous le fardeau, est brutalisé par deux bourreaux : l'un de ceux-ci,

grand gaillard maigre et efflanqué comme un personnage de Thierry Bouts, le pousse du genou par derrière; d'une main il tient une verge, de l'autre il empoigne la chevelure du Christ. Ce dernier a les reins entourés d'une grosse corde tirée par le second juif, qui en porte le bout enroulé au poignet.

Derrière Jésus, Simon le Cyrénéen soulève la croix; au fond est un guerrier conduisant deux hommes dont les mains sont liées derrière le dos, sans doute les deux larrons qui vont mourir en même temps et du même supplice que le Sauveur du monde.

A gauche est la Vierge, dont le mouvement plein de compassion pour son Fils semble implorer la pitié de ses persécuteurs; puis saint Jean, qui pleure et s'essuie les yeux dans le pan de son manteau.

A l'horizon, la porte de la ville, avec des tourelles et des créneaux, et des rochers au sommet desquels sont dispersées plusieurs habitations.

De même que dans nombre d'autres retables analogues et de la même époque dont nous avons précédemment indiqué la disposition, le compartiment du milieu est beaucoup plus élevé que les deux autres.

Celui-ci nous frappe, à première vue, par la grande ressemblance qu'il offre avec le motif central d'une autre œuvre appartenant, comme celle qui nous occupe, à l'école d'Anvers : le retable du Musée archéologique d'Arlon.

Les larrons, par exemple, sont presque absolument les mêmes dans les deux sculptures; point de différences dans leurs poses : la jambe vers l'extérieur pend, raide et allongée, tandis que l'autre se relève en se repliant; le supplicié placé à

la gauche du Christ, ici comme à Arlon, a le bras droit passé en arrière, au-dessus de la traverse de la croix, et le gauche relevé par devant, la main dirigée vers le front; d'aussi grandes ressemblances se remarquent dans le modelé, dans le jeu des os et des muscles; un linge entoure les reins des deux larrons; mais ceux du retable d'Arlon ont, en outre, les yeux bandés, détail qui n'est pas reproduit à Thielen.

Quatre soldats, abrités sous des rochers en surplomb, sont debout au pied des croix et s'appuient sur les hampes de leurs lances.

En avant, deux cavaliers se font vis-à-vis. L'un, à droite, désigne du geste le Christ, que l'autre regarde en abritant ses yeux de la main gauche. Ce sont encore les mêmes mouvements qu'à Arlon, avec une légère modification de détail : ici, c'est le cheval de gauche et non celui de droite qui lève la tête vers le ciel.

Les deux groupes de l'avant-plan viennent accentuer la similitude des deux œuvres.

C'est d'abord la Vierge affaissée et soutenue par saint Jean, laissant pendre, sans force, le bras droit, alors que l'autre est relevé par la main de la Madeleine; celle-ci se détourne légèrement et, de la main restée libre, s'essuie les yeux avec le pan de sa robe.

Dans l'autre angle du cadre, les deux guerriers qui causent en se montrant le Christ sont tout à fait frappants lorsqu'on les compare à ceux d'Arlon : les gestes, les poses, — l'un, vu de dos, légèrement penché en arrière, les reins cambrés, le corps portant sur la jambe droite, le bras faisant un geste de moquerie; l'autre, de profil, posant la main sur l'épaule de son compagnon; — les vêtements et les

armes, — le premier couvert d'un manteau dont le pan est rejeté sur l'épaule, et d'une petite pèlerine aux bords découpés en triangles; le second avec ses larges bottes à retroussis dans lesquelles se perdent ses longues jambes; sa tunique très courte aux manches larges aux coudes et serrées sur les avant-bras, son grand sabre recourbé et son casque si pittoresque et si caractéristique; — les types mêmes de ces individus, tout enfin est pareil à la sculpture d'Arlon; ce n'est pas seulement de l'analogie, c'est une identité absolue; les deux groupes semblent être sortis d'un même moule.

Entre les deux soudards et le groupe si touchant de la Vierge évanouie, nous voyons ici, de dos, un troisième personnage que nous n'avons pas rencontré dans le retable du Musée archéologique d'Arlon; mais dans ce dernier, un vide, exactement à la place qu'occupe cette figure, nous permet de supposer qu'elle y a également existé.

Les similitudes que nous venons d'énumérer ne se retrouvent plus dans la composition du troisième et dernier épisode : *le Christ descendu de la croix.*

Ici, le corps du Sauveur n'est plus couché sur les genoux de sa mère, il est déposé, dans un linceul, sur le sol; les jambes sont étendues et un peu écartées, les épaules soulevées par un homme assez richement costumé, probablement Joseph d'Arimathie.

La Vierge se précipite vers le cadavre de son Fils; saint Jean la soutient par les coudes.

Debout derrière Joseph, Marie, femme de Cléophas, prie, les mains jointes, la tête inclinée avec une compassion bien indiquée.

A l'extrême droite se tient Marie-Madeleine avec le vase de parfums, qu'elle porte dans la main gauche et dont elle soulève le couvercle; du côté opposé est un soldat qui s'appuie sur le manche d'une pique. Penché sur la hanche droite, il accentue d'un geste ironique le sourire férocement railleur de sa physionomie.

Ses jambes osseuses se terminent par d'énormes pieds, enfermés dans de grosses chaussures à tiges molles et retombantes. Sa jupe est courte et recouverte d'une tunique à grandes découpures arrondies, serrée aux hanches par une pièce de linge dont les bouts, noués sur le ventre, retombent jusqu'aux chevilles; les manches de cette tunique sont larges et laissent apercevoir celles du vêtement de dessous, longues et serrantes. Une petite pèlerine, ou plutôt un grand col découpé en festons, protège les épaules.

Son chapeau, de forme basse, à fond plat et très évasé, est retenu par une bride passant sous le menton. Une chaîne traverse la poitrine en bandouillère et supporte sans doute un sabre, que l'on n'aperçoit point.

Tout au fond de la scène, des rochers forment un plateau élevé, couvert de constructions diverses, la plupart à pignons aigus.

Chacune des grandes compositions est surmontée de motifs d'architecture présentant un rang de hautes arcades cintrées, subdivisées en une multitude de baies ogivales par de nombreux meneaux délicatement taillés.

Quels arguments tirer maintenant, au point de vue de l'origine des œuvres, du rapprochement que nous avons

établi entre le retable de Thielen et celui du Musée archéologique d'Arlon? Qu'ils appartiennent tous deux à la même école? Cela n'est pas douteux. — A la même main? Peut-être...

Nous signalons simplement ce fait curieux, que, sur quatre sujets représentés de part et d'autre, trois sont d'une composition toute différente, alors que le principal figure, dans les deux sculptures, d'une façon à fort peu près identique.

Nous nous bornons, dans ce travail de simples descriptions, à signaler le fait; à ceux qui entreprendront une œuvre de restitutions nous laissons le soin de conclure.

RETABLE DE LA COLLECTION NAHUYS.

XVe SIÈCLE.

Parmi les retables faisant partie de collections particulières, nous allons en trouver successivement trois appartenant au xve siècle, tous trois en bois sculpté et présentant tous aussi cette forme, mainte fois signalée, de trois compartiments rectangulaires accolés, celui du milieu se trouvant tantôt d'un tiers, tantôt d'un quart plus élevé que les deux autres.

Le petit retable très intéressant que possède M. le comte Maurin de Nahuys a été minutieusement décrit par son propriétaire dans les Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique (1). Il est presque entièrement doré, à part les

(1) Tome V, 3e série. *Retable d'autel avec sculptures et peintures, œuvre d'un artiste bruxellois.*

têtes, les mains, le paysage et les vêtements de quelques personnages, qui sont polychromés.

Il nous offre trois scènes du nouveau Testament : l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision.

L'Annonciation occupe la gauche. Marie est agenouillée devant un petit banc supportant un gros livre, et sur lequel elle s'appuie de la main droite pour se relever, tout en faisant de l'autre main un geste d'étonnement. Elle se tourne à demi vers l'ange qui lui annonce sa merveilleuse destinée et semble prêt lui-même à ployer les genoux.

L'ameublement de la chambre est représenté par un lit à baldaquin carré occupant le fond et auprès duquel est accolée au mur une très petite hotte de cheminée.

A côté de ce panneau, c'est l'étable de Bethléem où Marie et Joseph sont agenouillés ; entre eux devait se trouver l'Enfant, qui a disparu.

La Vierge est couverte d'une ample draperie étalée autour d'elle sur le sol en plis nettement accusés ; ses cheveux tombent librement et ondulent sur les épaules ; elle prie, les mains jointes. Son époux, un genou en terre, porte la main gauche à la poitrine et fait de la droite un mouvement qui exprime l'admiration.

Dans le fond, très petits, le bœuf et l'âne allongent curieusement le col.

Trois anges se tiennent debout sur le toit de la chaumière, supporté aux deux extrémités par de fortes consoles. Plus loin, dans un site accidenté, plusieurs cavaliers surgissent entre des blocs de rochers et interrogent un pâtre qui garde son troupeau.

La dernière scène, *la Circoncision*, comporte six per-

sonnages : deux au premier plan, trois au fond, derrière la table rectangulaire et couverte d'un tapis sur laquelle se trouve l'Enfant.

Jésus est tenu par sa mère, toujours largement drapée, et dont les cheveux sont emprisonnés dans un capuchon de linge.

Le lévite qui manie le scalpel, de l'autre côté de la table, est un vieillard barbu, portant un vêtement en forme de chasuble très long et dont les deux pans sont réunis à la hauteur des hanches par un grand bouton carré; son vêtement de dessous a les manches étoffées; ses épaules sont couvertes d'une pèlerine très simple sur laquelle tombe, en arrière, un capuchon. M. de Nahuys, dans sa notice prémentionnée, fait remarquer la ressemblance entre la physionomie de ce personnage et celle de saint Joseph, dans la scène précédente.

Parmi les spectateurs du fond est une femme au type flamand. La figure est ronde; la poitrine est enfermée dans un corsage collant; de la manche, très courte et bordée de franges, sort un bras nu, bien musclé. Le bonnet, au fond évasé, laisse flotter sur la nuque une légère pièce de linge.

Vis-à-vis d'elle est un homme qui joint les mains avec compassion, sorte de paysan à la figure imberbe et dont la coiffure rappelle ces grosses toques de fourrure que portent encore, l'hiver, nos campagnards des Flandres.

Entre ces deux personnages, un prêtre assistant tient un vase en forme de calice.

Cette composition est la plus remarquable sous le rapport de l'expression des physionomies : l'anxiété chez la Mère,

la commisération chez les spectateurs, la sûreté de soi-même, mêlée, dans le léger sourire de l'opérateur, à une nuance d'ironie pour les appréhensions des autres, se lisent sur les visages à livre ouvert.

Dans la partie surélevée du compartiment central est un buste du Père Éternel, tenant de la main gauche le globe surmonté d'une croix, bénissant de la droite. Deux anges qui voltigent à ses côtés portent des banderolles où l'on peut lire : GLORIA IN.EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX..., le reste se perd dans l'enroulement du phylactère.

De petites figurines, dont deux ont disparu, surmontaient les colonnettes élancées qui marquent les divisions du retable.

Les groupes sont abrités sous d'élégants dais gothiques, d'un travail délicat, comme l'est d'ailleurs l'ensemble de la sculpture.

Cette œuvre est peu dégradée : nous avons signalé l'absence du corps de Jésus dans la *Nativité;* en outre, la Vierge, dans l'*Annonciation*, et l'Enfant circoncis ont quelque peu souffert.

Les volets peints qui ferment ce retable sont bien conservés et présentent également des scènes du Nouveau Testament.

Sous la base des compartiments sculptés court une bande d'ornements gracieusement découpés. Au centre d'une moulure, immédiatement sous cette bande, se lit l'inscription : BRVESEL.

On voit encore, sur diverses parties de ce retable, plusieurs marques faites au poinçon, à froid, et non au fer rouge; ce sont d'abord le maillet, puis le compas, enfin deux

figures présentant à peu près l'aspect d'un C et d'un L retournés.

M. le comte de Nahuys les a signalées, et M. Destrée leur a consacré récemment une intéressante étude (1).

RETABLE DE LA COLLECTION VERMEERSCH.

XVe SIÈCLE.

M. G. Vermeersch, l'érudit collectionneur, possède un retable ancien des plus intéressants et dans un état de conservation à peu près parfait.

Aucune figure n'y manque; aucune n'est même mutilée; les gracieux ornements d'architecture qui surmontent les groupes sont intacts; tout au plus, çà et là, une verge, un bout de corde, une hampe de lance ont-ils été brisés.

Le retable est en bois, peint et doré; il présente trois épisodes de la Passion, disposés sur une même ligne horizontale dans autant de compartiments rectangulaires; chacun de ceux-ci mesure $0^{m}30$ environ de largeur sur une hauteur de $1^{m}20$ pour le panneau central et de $0^{m}80$ pour les autres. Une quarantaine de figurines, d'un travail remarquable, peuplent cet espace restreint.

---

(1) V. *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, tome II. Recherches sur la sculpture brabançonne, par M. J. Destrée, conservateur aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels de Bruxelles.

Le Portement de la Croix occupe la division de gauche.

La disposition de ce groupe rappelle celle de la scène semblable dans les retables d'Arlon et d'Ollomont : le Christ s'avance en trébuchant, la croix sur l'épaule et aidé du Cyrénéen; un guerrier couvert d'une cuirasse de métal et d'une jupe de cuir, coiffé d'un casque énorme, le pousse du coude et du genou, en le menaçant par derrière d'une verge qu'il serre dans son poing levé, tandis que sa bouche grimaçante vomit des injures et des imprécations.

Un autre soldat cuirassé fait vis-à-vis au Christ et l'attire au moyen de la corde qui entoure la ceinture du Sauveur et dont l'extrémité est enroulée au poignet du bourreau. Outre la forme bizarre du casque de ce dernier, remarquons les plaques de métal d'un diamètre démesuré qui lui protègent les épaules, et la tunique qui recouvre sa courte jupe, tunique ouverte sur les côtés, formant deux pans arrondis et bordés de fourrure, presque identique au vêtement de certains personnages de Borremans.

Derrière le Christ et vers le milieu de la scène, la Vierge joint les mains avec compassion; saint Jean semble vouloir l'empêcher de s'avancer. Des juifs font cortège au supplicié.

Au fond, à gauche, s'ouvre la porte de la ville, flanquée de deux tourelles à mâchicoulis et créneaux, surmontées de flèches aiguës.

Dans le compartiment central nous voyons, au fond, le Christ en croix, entre les deux larrons.

La croix sur laquelle est cloué le Sauveur est contournée d'une bordure d'ornements en feuilles de trèfle.

Quatre anges voltigent autour du Christ; l'un d'eux pleure; les trois autres ont les mains jointes, dans des poses différentes : l'un porte les mains à la hauteur de la poitrine; un autre les abaisse vers la terre; le troisième, au contraire, les élève vers le ciel.

Le larron repentant est placé à la droite du Sauveur, qu'il regarde. Plus haut, un ange emporte son âme au séjour des bienheureux; l'autre a la tête baissée; un affreux démon entraîne son âme dans les enfers. Tous deux sont absolument nus.

Au pied de la croix, deux cavaliers unissent leurs efforts pour percer le flanc du Christ d'un coup d'une lance gigantesque. L'un est un guerrier casqué et bardé de fer; l'autre est couvert d'un ample manteau avec petite pèlerine; il est coiffé d'un chapeau aux bords découpés en redents, relevés sur le front, sur la nuque et sur les oreilles; la forme en est basse et ronde, entourée d'une pièce de linge mille fois repliée, dont l'extrémité pend dans le dos du personnage.

D'autres cavaliers, portant des costumes et des coiffures du même genre que les précédents, chevauchent autour d'eux.

Au premier plan et à gauche, comme d'habitude, est le groupe de la Vierge et des saintes femmes.

La mère du Sauveur, chancelante, détourne la tête en portant la main à son cœur; cette figure, d'un mouvement très simple, est pleine d'expression et de sentiment.

A sa droite se tient saint Jean, et derrière elle, la Madeleine. Celle-ci est coiffée d'un chaperon bas à larges bords, maintenu par un linge passant sous le menton.

Une femme se penche, adressant à la Vierge des paroles de consolation; une autre se jette à genoux, les mains jointes, les yeux au ciel.

Ces deux femmes sont à peu près costumées de même : jupes amples et étoffées, corsages courts et étroits, dessinant toutes les formes du buste; une sorte de turban pour coiffure.

Ce groupe, plein de naturel, sans fausse sentimentalité, sans recherche du mélodrame, produit, dans sa simplicité, un puissant effet dramatique.

Un dernier personnage, regardant le Christ, est placé dans l'angle droit du panneau. C'est un vieillard couvert d'un vaste manteau, dont il porte le pan rejeté sur le bras gauche; il est chaussé de bottes molles à larges tiges et coiffé d'un turban du fond duquel pend une pièce de linge.

Le Christ descendu de la Croix forme le sujet de la dernière composition.

Le cadavre, au front ceint encore de la couronne d'épines, est allongé sur un suaire, dont Joseph d'Arimathie et Nicodème tiennent les extrémités.

L'un d'eux, à gauche, porte une robe étroite dont les côtés sont échancrés d'un rectangle allongé du bas à la hanche. Sa coiffure est un chapeau de forme large et basse, à bords plats, posé sur une pièce d'étoffe qui recouvre les cheveux; un manteau est jeté sur les épaules et relevé sur l'avant-bras, enserré dans une manche collante.

L'autre personnage, qui s'incline en fléchissant le genou, a la tête nue; derrière la nuque retombe un capuchon pointu, qui tient à une pèlerine couvrant le dos et la poitrine

et découpée en angle sur l'épaule. Les larges manches de sa tunique ont des poignets hauts et serrants.

Derrière le corps et au centre de la scène, la Vierge s'agenouille en joignant les mains; d'un côté, saint Jean la soutient par la taille; de l'autre est la Madeleine, reconnaissable à sa coiffure et au vase de parfums dont elle soulève le couvercle.

Les deux femmes en grosses coiffes du tableau précédent occupent les deux angles du fond de ce panneau.

Cette sculpture est l'œuvre d'un grand artiste. L'habileté de l'exécution, l'originalité des compositions, les groupements heureux, la ligne savante et pittoresque, les expressions, les attitudes, la simplicité des moyens pour arriver à un grand effet, tout y décèle le maitre.

Les types semblent dessinés par Van Eyck.

Chaque panneau surmonte un soubassement peu élevé, découpé d'arabesques. Les groupes sont abrités sous des dais formant quatre arcades à plein cintre que des meneaux divisent en ogives géminées. Le trèfle est le principal motif employé. La face antérieure de ces dais forme deux arcs, également à plein cintre, retombant au centre sur une queue-de-voûte.

Des arcatures aveugles, ogivales, décorent les fonds des compartiments; les deux cloisons qui séparent ceux-ci, de même que les deux parois extrêmes, aboutissent derrière un faisceau de colonnettes tordues, celles-ci en spirale, celles-là en ligne brisée, portées sur une même base et surmontées d'un même chapiteau servant de socle à une statuette (les quatre évangélistes ou les prophètes?) qu'abrite un dais en pinacle très élancé, garni de crochets.

RETABLE DE LA COLLECTION VAN DEN BOGAERT VAN TER BRUGGE, A HEESWYCK.

XVe SIÈCLE.

Par ses dispositions générales comme par les proportions relatives de ses compartiments et les sujets qui y sont figurés, ce retable rappelle celui du Musée archéologique d'Arlon. Par la multiplicité des détails, le grand nombre des personnages, l'intensité de mouvement des scènes, il fait penser à celui de la Passion, de Gheel.

De même que le retable d'Arlon, il se compose de trois grands compartiments rectangulaires, dont l'un, placé au centre, a le double de la hauteur des autres. Chacun de ces grands panneaux repose sur un étage très bas qu'une cloison verticale divise en deux niches à ouvertures oblongues. Celles qui supportent le compartiment central sont plus larges et plus élevées que celles des côtés.

Les scènes placées dans les six cases de ce petit étage inférieur se succèdent de gauche à droite dans l'ordre suivant :

1° *L'Annonciation*. La Vierge est debout et parait chanceler en entendant les paroles de l'ange ;

2° *La Visitation*. Élisabeth s'avance à la rencontre de Marie et lui serre les mains avec effusion en inclinant légèrement la tête ;

3° *La Nativité*. L'Enfant est couché sur le sol ; Joseph et Marie sont en prières, agenouillés à ses côtés ; l'âne et le bœuf se voient au fond ; de la droite s'avance un berger jouant de la cornemuse ;

4° *L'Adoration des Mages*. La Vierge, assise au centre,

a Jésus sur les genoux; deux Mages sont à genoux et prient, l'un devant la Vierge, l'autre lui tournant le dos et paraissant s'adresser à Joseph. Le troisième est debout à gauche;

5° *La fuite en Égypte.* Marie et son Enfant sont portés par l'âne que Joseph conduit par la bride;

6° *Jésus adolescent,* placé entre son père et sa mère, à chacun desquels il donne une main.

Les grandes compositions ont pour sujets : *le Portement de la croix*, *le Calvaire* et *le Christ descendu de la croix.*

Le premier groupe comporte neuf personnages; l'artiste a choisi le moment où sainte Véronique présente un linge pour essuyer la figure de Jésus; celui-ci succombe à la fatigue, tandis qu'un soldat le frappe par derrière d'un coup de bâton.

La scène du Calvaire est animée d'innombrables figures : anges voltigeant autour de la croix, cavaliers armés de longues piques, dont l'une est surmontée de l'éponge imbibée de vinaigre; gens du peuple et guerriers causant, discutant avec animation ou regardant le Christ avec des gestes ironiques et des ricanements démoniaques; soldats qui paraissent se disputer ses vêtements, faisant de grands gestes et semblant prêts à en venir aux mains; tableau plein de vie et extrêmement mouvementé, que domine majestueusement le Crucifié, qui expire en implorant le pardon de ses insulteurs et de ses bourreaux, tandis qu'au pied du calvaire, sa Mère, accablée de tant de douleurs, s'affaisse entre les bras de ses fidèles soutiens, la Madeleine et saint Jean, auprès de trois femmes qui s'apitoient sur son malheur.

Nous arrivons à la scène finale : Jésus vient d'être descendu de la croix et étendu sur un linceul; un vieillard soutient le corps par les épaules.

Le bras gauche du cadavre est relevé horizontalement, la main s'appuie sur l'épaule de la Vierge, qui s'agenouille en étreignant ce bras dans ses deux mains, mouvement touchant, empreint du beau sentiment qui anime tout le reste de cette composition.

Au fond se tiennent, dans diverses attitudes de désespoir, les trois femmes et saint Jean; à droite, Nicodème; au premier plan, la Madeleine tombe à genoux; près d'elle est posé un vase de parfums.

Dix petits groupes accessoires sont étagés le long des parois intérieures des trois grands panneaux : deux à gauche, deux à droite et six au centre.

Les deux premiers et le dernier représentent respectivement *le Christ à la colonne*, flagellé par les juifs; *le Christ couronné d'épines*, vêtu de la robe de pourpre et entouré de soldats qui le frappent et l'insultent, et *le Christ descendu dans les limbes*, où des âmes viennent en foule se prosterner à ses pieds.

Les autres compositions semblent avoir trait à une légende dans laquelle un évêque joue le principale rôle, ou bien encore représenter les sept sacrements dans l'ordre suivant : dans le compartiment du centre, à gauche, de bas en haut, le Baptême, le Mariage, la Pénitence; à droite, de haut en bas, l'Ordre, la Confirmation, l'Eucharistie; enfin, dans le panneau de droite, l'Extrême-Onction.

Les costumes des personnages sont variés et pittoresques; les coiffures sont particulièrement originales; les draperies sont d'un pli ferme et nettement indiqué.

Les types sont diversifiés et personnels; certaines physionomies sont pleines de douceur et de sentiment; d'autres,

par contraste, telles que celles des juifs et des soldats, sont grimaçantes et accentuées au point d'être presque caricaturales; il en est qui sont dignes du crayon de Dürer.

Les membres, en général, sont longs et font des gestes violents.

La sculpture est en bois de chêne, rehaussée d'ors et de polychromie.

Le long de la partie supérieure des six premières cases court une simple dentelle de branchages. Les fonds des trois grandes niches sont décorés d'arcatures aveugles; de leurs plafonds pendent des dais finement travaillés, formés de panneaux disposés en lignes brisées, percés d'arcades de diverses formes, avec de nombreux meneaux d'une extrême délicatesse et séparés entre eux par des contreforts avec pinacles en aiguille.

Quatre colonnettes ornent les parois extrêmes et les cloisons des grandes divisions; elles supportaient quatre statuettes dont les deux intermédiaires ont disparu.

L'exécution, tant des ornements architectoniques que des divers groupes du retable, accuse une remarquable habileté et l'ensemble de la composition, une imagination aussi fertile que fantaisiste.

RETABLE DU BÉGUINAGE DE TONGRES

(au Musée royal d'antiquités, à Bruxelles).

COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

Le retable que possédait l'église du Béguinage, à Tongres, et qui a été récemment installé au Musée d'antiquités de Bruxelles, présente encore l'ancienne forme fréquente au

xve siècle, d'un rectangle tout en hauteur accosté de deux autres rectangles moins élevés.

Son architecture est simple; M. Reusens en dit avec raison (1) : « Cet intéressant objet d'art pourrait, nous semble-t-il, fournir des données sûres à l'artiste chargé de dresser le plan d'un retable pour une église rurale. »

Il se compose de trois rangs de niches superposées.

La rangée inférieure contient neuf arcades en anse de panier; on n'y voit aucune figure.

Les deuxième et troisième étages des compartiments latéraux comportent chacun trois arcades en accolade, sous chacune desquelles est assise la statuette de l'un des douze apôtres.

La seconde rangée du rectangle central possède trois niches de même forme, mais plus élevées. On y voit au milieu le Christ en croix, d'un côté la Vierge, de l'autre Dieu le Père assis.

Enfin, l'étage supérieur du même compartiment n'a qu'une seule case, couverte par une triple accolade.

Trois statuettes debout y sont placées : au milieu, la Vierge; à la droite, sainte Anne; à sa gauche, saint Jean-Baptiste.

Toutes ces niches sont séparées entre elles par des meneaux délicats en bois, qui ont passablement souffert de l'action du temps. Ceux de la rangée inférieure surtout sont en grande partie brisés.

La polychromie est des plus simples : les figures ont été

---

(1) *Éléments d'archéologie chrétienne*. Édition citée *supra*, pp. 263 et 271, planche.

peintes en blanc ou d'un ton chair extrêmement pâle; les vêtements ont été dorés; cette polychromie primitive n'a reçu aucune retouche.

La sculpture est d'un bon travail et ne manque pas de caractère; exécutée au commencement du XVIe siècle, cette œuvre est encore tout à fait dans les traditions du siècle précédent.

RETABLE DE LIESSIES OU DE WANNEBECQ

(au Musée royal d'antiquités, à Bruxelles).

XVIe SIÈCLE.

Ce retable est en chêne, non polychromé; il mesure en largeur 2m42 et au centre, dans sa plus grande hauteur, 2m45, non compris la statuette qui le surmonte et qui mesure 25 centimètres.

Cette œuvre a donné lieu à diverses indications tant sous le rapport de son origine que des sujets qu'elle représente.

Dans son histoire de l'architecture en Belgique, Schayes nous dit que le retable était « placé ci-devant dans l'église de Wanebeq (Hainaut)..... et représente sur deux lignes le martyre de saint Léger, évêque d'Autun, et de sainte Agnès. Il porte le millésime de 1530. »

Une vieille édition du catalogue du Musée d'antiquités (1864) nous donne le même renseignement relativement au sujet et à la date et nous apprend en outre qu'il « fut exécuté en dix-huit ans, suivant la tradition, par un religieux de l'abbaye de Liessies ».

De là vient qu'il fut désigné indifféremment comme retable

de Wannebecq et retable de Liessies. Ces deux appellations pourraient d'ailleurs se justifier, car la distance qui sépare Solre-le-Château, près duquel était l'abbaye de Liessies (nord du Hainaut français), de Wannebecq (Hainaut belge), n'est pas si considérable qu'on ne puisse admettre que l'œuvre ait été exécutée par un moine de l'abbaye et transportée dans la petite église des environs de Lessines.

Quant à la désignation du sujet, elle n'est exacte que dans sa première moitié et c'est tout récemment que les recherches de M. Destrée, conservateur du Musée, ont abouti à la certitude que la femme martyrisée ne représente nullement sainte Agnès, mais bien sainte Barbe.

Nous avons dit que les compositions étaient placées sur deux rangs superposés; chacun de ces étages est divisé par deux grandes cloisons verticales en trois compartiments.

La forme générale, assez simple, est celle d'une arcade trilobée, surélevée au centre.

Tout le long de l'encadrement, comme sur les arêtes des deux cloisons, sont disposés nombre de petits groupes accessoires que, pour la facilité de la description, nous numéroterons comme suit, en allant de bas en haut :

A gauche du spectateur, contre l'encadrement, **1**, **2**; à la naissance de l'arcade, **3**; au commencement de l'arc principal, **4**; à droite, dans le même ordre, **5**, **6**, **7** et **8**; contre les cloisons, toujours de bas en haut, à gauche, **9**, **10**; à droite, **11**, **12**.

Ces petits groupes sont également relatifs aux deux drames dont les principales péripéties font le sujet des grandes compositions.

Nous aurons pour les décrire à faire de fréquents em-

prunts à la *Légende Dorée*, dont l'artiste semble avoir suivi pas à pas les naïfs récits (1).

L'évêque d'Autun, que Jacques de Voragine appelle *Ligier*, s'est refugié au monastère de Luxeuil pour échapper à la haine du roi Childéric; après la mort de celui-ci et l'avènement de Theodoric, son frère, l'évêque est rentré dans son diocèse; apprenant que le sénéchal Ebroïn a l'intention de le faire arrêter, il s'enfuit; « et comme il sortait de la ville, revêtu de ses habits épiscopaux, il tomba dans les mains des soldats qui lui arrachèrent les yeux... »

C'est le sujet de la plus grande composition de l'étage inférieur.

Saint Léger, les pieds et les mains ligottés, est étendu sur une table basse entourée de ses bourreaux. L'un d'eux serre la corde qui attache les poignets du martyr; un autre lui tient la tête, tandis qu'un troisième lui crève les yeux au moyen d'une énorme tarière. Un quatrième lui lie les pieds; quatre autres personnages, l'un couvert d'une armure, un autre portant au côté un large sabre, se tiennent autour de ce groupe.

Au fond, un mur d'enceinte formant deux plans reliés par une porte placée perpendiculairement et à laquelle on accède par un large escalier; dans le lointain, une maison avec pignon à gradins; au-dessus de la partie la plus basse et la plus avancée du mur paraît une femme encapuchonnée qui regarde le supplice; au-dessus de l'autre partie, un seigneur ou le roi semble donner des ordres ou demander des

---

(1) Édition citée *supra*, tome II, pp. 162 (Légende de saint Ligier) et 296 (Légende de sainte Barbe).

nouvelles à un page qui, le bonnet à la main, gravit les degrés de l'escalier.

Sur le sol, au premier plan, sont jetés la crosse et la mitre du martyr.

« Deux ans après, saint Ligier et son frère Gavin furent » amenés au palais du roi. Et comme ils répondaient avec » sagesse et douceur aux injures d'Ebroïn, cet impie » ordonna que Gavin fut lapidé. » Groupe 11, où l'on voit un serviteur présenter l'évêque à Ebroïn, debout sous la porte cintrée du palais, à l'une des fenêtres duquel est le roi; et groupe 5 dans lequel le sénéchal, assis sur une sorte de trône, tend le bras vers l'évêque dans un geste d'objurgation; le saint lui répond avec calme; un soldat est debout près d'Ebroïn.

« Et quand il apprit que le saint louait Dieu durant ses » tourments, il lui fit couper la langue et ensuite le fit » garder en prison pour lui faire souffrir de nouveaux » tourments. »

Au centre du grand panneau de gauche, l'évêque est debout, maintenu par un bourreau, tandis qu'un autre, au moyen d'une grande tenaille, lui arrache la langue, puis sans doute la jette aux chiens qui paraissent se la disputer.

Par terre, aux pieds du saint, reposent la crosse et la mitre.

Six spectateurs sont groupés à gauche, exprimant leur admiration pour le stoïcisme du martyr. Cinq autres sont à droite; on remarque parmi ceux-ci un gros bonhomme ventru, vêtu d'une robe monacale serrée à la ceinture par une corde; près de lui est un jeune homme portant une jupe courte très plissée et des manches bouffantes à crevés.

Enfin, dans le fond, le roi ou le sénéchal et un soldat cuirassé armé d'une pique.

Tout contre ce panneau (groupe 1), le saint est en prières dans son cachot et un ange lui apporte la couronne de martyr.

« Mais le saint ne perdit point la faculté de parler; il » continua de prêcher..... Une grande lumière entoura sa » tête..... » Probablement groupe 10, saint Léger est debout entre deux hommes. En face de lui, dans le ciel, le Christ apparaît dans une gloire resplendissante; le persécuteur est encore à la fenêtre d'un château fort, à gauche.

« Ebroïn apprit cela et en fut irrité et il envoya quatre » bourreaux et il commanda que l'on coupât la tête de » Ligier. Et quand les bourreaux menaient le saint, il leur » dit : « Il n'est pas besoin, mes frères, que vous preniez » plus de fatigue; accomplissez le désir de celui qui vous » envoie. » Et alors, « trois d'entre eux furent tellement tou- » chés qu'ils s'agenouillèrent et lui demandèrent pardon. »

Groupe 9. Trois soldats couverts d'armures sont à genoux et les mains jointes devant l'évêque que le quatrième arrête.

« Et quand le quatrième l'eut décapité, il fut aussitôt » possédé du diable et il se jeta dans un grand feu et il finit » misérablement sa vie. »

Troisième et dernier grand panneau de la rangée inférieure.

Trois corps décapités, ayant les mains liées, gisent sur le sol; la tête de l'évêque vient de tomber; il est encore à genoux, les mains jointes; la mitre et la crosse sont près de lui. Huit hommes s'enfuient dans toutes les directions en voyant un effroyable démon s'emparer du bourreau qui

vient de faire subir au Saint la décollation. Scène très animée; les diverses attitudes des personnages terrifiés sont pleines d'expression.

Nous arrivons à la seconde partie du retable, celle qui concerne sainte Barbe.

« Étant une fois entrée dans un temple, dit Voragine, » et voyant le long des murailles les statues des idoles, elle » demanda à ses parents : « Qu'est-ce que signifient ces » images d'hommes? » Ses parents lui répondirent : « Tais- » toi; ce ne sont pas des hommes, mais des dieux et ils » veulent être adorés. »

Les parents sont représentés dans le petit groupe 2 par trois personnages qui montrent à la jeune fille une statue placée au-dessus d'une colonne.

Barbe ayant entendu parler des prédications d'Origène, à Alexandrie, lui écrit pour lui demander de l'instruire dans la vraie foi.

« Origène envoya un de ses disciples pour conférer avec » Barbe et quand on lui dit qu'il était arrivé, elle dit aus- » sitôt de le faire entrer. Le serviteur de Dieu la salua au » nom de Jésus-Christ..... »

Nous voyons (groupe 4) la jeune fille recevoir l'envoyé du prédicateur dans une chambre meublée d'un lit à baldaquin et d'un haut bahut rectangulaire sur lequel sont disposés quelques ustensiles de ménage.

« Et le chrétien, qui se nommait Valentin, expliqua à Barbe » les mystères sacrés de la religion et il la baptisa dans cette » même tour où son père l'avait mise..... » En effet, le baptême figuré au groupe 8 a lieu dans une chambre au fond de laquelle nous voyons le même bahut que précédemment.

Les groupes 3 et 7 s'appliquent à ce passage de la légende : « ..... son père..... fit venir un grand nombre » d'ouvriers et il leur ordonna de construire une maison de » bains et il s'en alla dans un pays éloigné. Barbe descendit » de la tour pour voir ce que l'on avait fait et elle vit que du » côté du nord il n'y avait que deux fenêtres et elle dit aux » ouvriers : « Pourquoi avez-vous fait ces deux fenêtres? » » Et ils répondirent : « Votre père l'a ainsi commandé. » » Elle répondit : « Faites une autre fenêtre..... » Nous voyons (groupe 3) des ouvriers travaillant à un bâtiment contre lequel est appliqué une échelle; le père de Barbe, à cheval et prêt à s'éloigner, fait ses adieux à sa fille en lui serrant la main.

Dans le groupe 7, un maçon est au travail sur un échafaudage; un autre gravit les marches du bâtiment en construction, portant des matériaux sur l'épaule; un troisième, enfin, reçoit les ordres de Barbe.

Nous ne saisissons pas très bien la signification du petit groupe 6 : la jeune femme, debout sur une sorte d'estrade élevée de deux marches semi-circulaires, semble distribuer des aumônes à des malheureux, dont l'un s'appuie sur des béquilles.

Tout ce que nous avons vu jusqu'à présent a trait à la légende, mais non encore au martyre de la sainte; ses supplices vont commencer.

Le père de Barbe, Dioscore, revient de son voyage et lui demande l'explication de ces trois fenêtres; la jeune fille lui répond : « Il y en a trois qui illuminent le monde et qui » règlent le cours des étoiles : le Père, le Fils et le Saint-» Esprit, et ils sont un en essence. »

Ces mots exaspèrent le païen au point qu'il veut tuer sa fille; celle-ci prend la fuite. Son père la retrouve, l'enferme dans un cachot, après l'avoir maltraitée, et va prévenir de ces événements le proconsul Marcien. Ce dernier essaie de persuader à la jeune fille de sacrifier aux idoles. Sur son refus, « le proconsul, furieux, ordonna de la dépouiller et » de la frapper sans ménagement à coups de nerf de » bœuf... »

Le douzième et dernier petit groupe nous montre la Sainte dépouillée de tout vêtement, attachée à un arbre, et flagellée avec violence par trois bourreaux; le proconsul, placé à gauche dans une tribune élevée, surveille l'exécution de ses ordres.

La souffrance ne change en rien la résolution de la jeune martyre.

« Le proconsul, frémissant comme un lion irrité, » ordonna qu'on lui brûlât les côtes avec des torches » allumées et qu'on lui frappât la tête à coups de mar- » teau. »

Dans le grand compartiment central, nous voyons sainte Barbe, entièrement nue, liée sur un chevalet et pendue par les pieds à une traverse de bois dont les extrémités sont attachées par des cordes à des colonnes servant de support à deux tribunes qui s'élèvent à droite et à gauche de la scène.

Trois bourreaux sont occupés à la torturer; ils lui appliquent le long du corps des instruments de fer rougis préalablement dans un grand feu, qui flambe dans l'angle gauche du premier plan. Un jeune bourreau, à la physionomie avenante, l'attise au moyen d'un gros soufflet, tout en regardant

la suppliciée. Un homme apporte un fagot sur l'épaule; un individu fait chauffer une plaque de métal; deux autres, appuyés contre les colonnes, sont simples spectateurs de cette scène.

Dans l'angle droit, en avant, un soldat vu de dos retire son bonnet et semble prendre des ordres d'un personnage barbu, porteur d'une baguette de commandement, qui se tient dans la tribune du même côté et lui fait un signe de la main. Deux autres hommes sont placés dans cette tribune et trois dans celle du côté gauche. Près du soldat, un tout petit singe est accroupi.

La chrétienne restant inébranlable, « l'impie proconsul » commanda qu'on lui coupât les mamelles, ... » et nous la voyons, dans le compartiment droit, subissant cet horrible supplice.

Elle est toujours nue, debout et les bras en croix; les pieds sont liés ensemble, les poignets attachés à une pièce de bois posée transversalement sur deux troncs d'arbres fourchus. Un bourreau armé d'un coutelas lui enlève les seins. Six hommes contemplent tranquillement ce spectacle odieux. Quatre d'entre eux sont à gauche, dont deux au fond, sans importance; le troisième est un vieillard barbu coiffé d'un casque; il se tient tout près de la suppliciée, appuyant la main gauche sur la poignée de son sabre et accentuant de la droite les explications qu'il donne au bourreau. Le dernier, enfin, à l'avant-plan, est aussi un vieillard, vêtu d'une robe longue et coiffé d'un capuchon; il se penche curieusement, en s'appuyant sur un bâton.

Des deux hommes placés à droite, l'un est accoudé contre un mur; l'autre, plus rapproché de nous, est un gros

gaillard qui regarde, impassible, les mains passées dans la cordelière dont est entouré son abdomen débordant.

Enfin, un lévrier assis au premier plan tourne son museau effilé, d'un air de complète indifférence.

La Sainte ne répondant à ses persécuteurs qu'en invoquant Jésus-Christ, « le proconsul ordonna alors qu'on lui » coupât la tête; mais son père se saisit d'elle et la mena » dans la montagne..... Et la martyre eut la tête tranchée » des mains de son propre père. »

Ce dénouement de la légende occupe la case gauche de l'étage supérieur du retable.

De même que nous avons vu tantôt saint Léger, la Sainte, dont la tête vient de rouler sur le sol, est encore agenouillée, les mains jointes.

Quatre personnages, parmi lesquels le gros homme de la scène précédente, donnent divers signes d'épouvante à la vue d'un diable affreux, à la tête énorme armée de grandes cornes et ouvrant une gueule démesurée; de ses griffes de lion, il étreint le cou du père qui vient de décapiter sa fille et dont la main tient encore le glaive meurtrier.

Le sculpteur s'est écarté en cela du texte de Jacques de Voragine, qui dit, en parlant de la fin de Dioscore : « Et lorsqu'il redescendit de la montagne, le feu du ciel » tomba sur lui et le consuma, et il ne resta pas même » vestige de lui. »

Au milieu de l'encadrement supérieur de l'arc central est un dernier petit groupe représentant le buste du Père Éternel bénissant, accosté de deux anges qui déploient des banderolles.

L'arête externe de la moulure supérieure est décorée de

six gros bouquets de feuilles et de fleurs de chardon; deux d'entre eux sont becquetés par un oiseau fantastique.

Trois socles s'élèvent entre ces bouquets, dans l'axe des grandes divisions verticales du retable; ils portent trois statuettes, un peu lourdes, que nous citons seulement pour mémoire, car elles sont l'œuvre d'un restaurateur : à gauche, une sainte portant, dans une grande pince, un sein coupé. C'est sans doute l'image de sainte Barbe; mais l'on se demande pourquoi le sculpteur ne l'a pas désignée plus clairement en lui donnant aussi une tour, son attribut habituel, rappelant celle où elle fut enfermée durant sa jeunesse.

Au centre, le Christ; à droite, un évêque, probablement saint Léger.

Le même restaurateur paraît avoir refait, mais en copiant les originaux, plusieurs des petits groupes accessoires.

Ces petites compositions sont surmontées de dais gothiques finement découpés, dont la partie supérieure, en plateau, porte le groupe suivant.

Les fonds des six compartiments sont ornés d'arcatures ogivales aveugles; les plafonds forment des voûtes à nervures entre lesquelles court une multitude d'ornements d'une richesse étonnante, très joliment ciselés.

Toute l'œuvre est d'ailleurs d'un travail admirable, spirituel d'exécution et sobre dans sa grande élégance.

Elle devient, en quelque sorte, un tableau de genre, lorsqu'on la compare à l'énergie farouche du martyre de saint Georges.

Le sculpteur de Liessies est à Borremans comme Teniers est à Brauwer.

RETABLE DE BOUVIGNES (1).

XVIe SIÈCLE.

La Passion de Notre Seigneur fait le sujet des six compositions que renferme le retable de l'église de Saint-Lambert, à Bouvignes.

Elles sont réparties dans les baies de deux ordres d'architecture superposés et surmontés d'un haut entablement; la partie centrale est surélevée en forme d'arc à plein cintre.

Dans la baie de l'ordre supérieur, à gauche, est placé *le Portement de la croix*.

Jésus est tombé à genoux; un soldat le pousse brutalement du pied tout en tirant le bout de la corde qui ceint les reins du Sauveur. Il met dans ce mouvement une telle rudesse que son vêtement se détache, découvrant l'épaule nue.

Un autre juif se penche au-dessus de la croix, dont le Cyrénéen soulève l'extrémité.

Un cavalier sort, à gauche, de la porte de la ville, près de laquelle se tient un spectateur.

Trois petits personnages sont juchés sur des rochers, à droite. Du même côté, à l'avant-plan, sainte Véronique s'apprête à essuyer la face du Christ. Sa jupe, longue et étoffée, est recouverte jusqu'aux genoux d'une tunique à pans arrondis. Un corsage couvre le buste; ses manches,

---

(1) Nous réitérons ici nos remerciements à M. Alfred Henri, le compétent archéologue et historien de Bouvignes, qui a eu l'obligeance de nous communiquer d'intéressants renseignements au sujet de cette œuvre.

étroites, s'arrêtent plus haut que le coude et laissent passer d'autres manches plus larges, en lingerie.

Le compartiment inférieur représente *le Christ attaché à la colonne;* des juifs le frappent de verges; plusieurs personnages l'entourent, les uns dans des attitudes menaçantes, d'autres calmes et impassibles.

La scène qui fait pendant à celle-ci, du côté droit du retable, représente *le Christ couronné d'épines.*

Il est au centre de la composition, affaissé sur un siège. Deux de ses bourreaux lui posent la couronne sur la tête. Au fond, à une sorte de tribune, se tiennent Pilate et un juif.

Dans le bas de la division centrale, nous voyons *le Christ montré au peuple.*

A gauche, sur une terrasse à laquelle on accède par quelques degrés, se tient le Sauveur accompagné de deux de ses bourreaux.

Des gens du peuple, debout au pied de l'escalier ou assis sur les marches, le raillent et l'insultent; d'autres se pressent, pour le voir, au-dessus de la crête du mur d'enceinte que l'on aperçoit au fond, flanqué d'un côté d'une tourelle étroite, de l'autre d'une porte à fronton triangulaire. Tous ces assistants ricanent et font des gestes ironiques.

Plus haut, dans la grande arcade centrale, est *le Calvaire.*

Un Christ, aux bras démesurés, est crucifié entre les deux larrons. Ceux-ci sont complètement nus. Tous deux semblent vouloir s'élever sur la traverse de leurs croix, auxquelles aucun lien visible ne les attache; l'un d'eux regarde Jésus, l'autre lui tourne le dos.

Dans le lointain, les murs crénelés d'une ville surmontent des rochers où circulent de nombreux personnages, — gens du peuple, guerriers à pied et à cheval, — les uns se tournant vers le Christ, la moquerie aux lèvres, d'autres se battant pour s'arracher ses dépouilles, d'autres, enfin, demeurant paisibles spectateurs de cette scène mouvementée.

Aux premiers plans, les deux groupes habituels : à gauche, comme toujours, la Vierge en défaillance, saint Jean regardant le Christ, des saintes femmes; en regard, des soldats se disputant les vêtements de Jésus.

La dernière composition a pour sujet *le Christ descendu de la croix*.

Au fond s'aperçoivent les instruments de supplice, sur deux desquels les corps des larrons sont encore attachés.

De nombreux spectateurs, hommes et femmes, dans des attitudes pleines de douleur et de compassion, entourent le cadavre de Jésus, que l'un d'eux soutient sous les aisselles.

La Vierge tombe à genoux auprès de son Fils. Saint Jean est derrière elle. En avant sont posés sur le sol la couronne d'épines et un vase de parfums.

Les baies de l'étage inférieur sont séparées entre elles par des pilastres; celles de l'ordre supérieur, par des colonnes corinthiennes dont les fûts diminuent à partir de la base; les deux tiers supérieurs en sont cannelés; le tiers inférieur est animé de figures de chérubins, de génies, de bouquets de fleurs et de fruits. Il en est de même de la frise du grand entablement et des pilastres inférieurs.

Deux figurines nues sont accolées dans le haut des montants du compartiment principal, à la naissance du plein

cintre; plus bas, un peu au-dessus des chapiteaux des colonnes, sont deux têtes de lions.

La case renfermant le Calvaire est la seule qui soit surmontée d'un plein cintre; les cinq autres sont couvertes d'une voûte surbaissée en anse de panier.

Les faces internes de ces voussures, sauf dans les compartiments latéraux de l'ordre inférieur, sont décorées de rayons qui leur donnent l'apparence de vastes conques.

Le long de l'intrados des arcades courait une dentelle d'ornements entrelacés rappelant un peu les motifs gothiques et dont il ne reste guère que des fragments.

Enfin, tout cet ensemble repose sur un soubassement ou *predella* formant trois baies rectangulaires contenant des sujets peints et séparées entre elles par des pilastres trapus. De même que les premiers, ceux-ci sont décorés de figurines, de fleurs et de fruits sculptés en bas-relief.

La dorure des fonds n'a pas été refaite; mais les groupes ont été victimes d'un restaurateur qui a rhabillé les personnages de pied en cap, remplaçant la polychromie primitive — dont il ne reste que de très rares traces — par un maladroit peinturlurage.

La sculpture appartient à l'école d'Anvers, dont elle porte en divers endroits la main, marquée au fer chaud dans le bois de chêne.

M. J. Destrée (1) signale, dans la distribution et la composition des groupes, des réminiscences des retables d'Oplinter et d'Opitter. Ces derniers sont d'un quart de siècle environ plus anciens que celui qui nous occupe.

---

(1) Le retable de Bouvignes. *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XIX.

Celui-ci pourrait être l'œuvre du Bouvignois JEAN JOHY. Le père et le fils, du même nom, étaient tailleurs d'images établis à Anvers vers le milieu du XVIe siècle.

Il est à noter que le retable ne se trouvait vraisemblablement pas encore dans l'église de Bouvignes en 1554, car il n'eût sans doute pas survécu au sac de la ville et de l'église par les soldats de Henri II, le 8 juillet de cette année (1).

Nous ne souhaitons point une restauration complète de cette très intéressante œuvre d'art; nous sommes, en principe, ennemi de ces sortes de travaux; mais il est à désirer vivement que l'on prenne sans retard des mesures sérieuses en vue d'en assurer la conservation.

Un artiste intelligent et consciencieux parviendrait sans doute, en enlevant le bariolage moderne des costumes, à remettre au jour les restes de la polychromie primitive — ce qui ne pourrait que rehausser la valeur et le grand caractère de cette sculpture remarquable.

(A continuer.)

HENRY ROUSSEAU.

---

(1) *Notes sur l'histoire de Bouvignes, recueillies et coordonnées par* ALFRED HENRI. Namur, J. Godenne, 1888.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

Liste des membres effectifs et correspondants de la Commission royale des monuments en 1892 5

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de janvier et de février 1892 . . 11

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mars et d'avril 1892. . . 17

Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (XIe siècle), — par M. HENRY ROUSSEAU. 27

Verres « Façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. — 11e lettre au Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, — par M. H. SCHUERMANS 34

Eugène Carpentier. — Notes biographiques, — par M. HENRY ROUSSEAU 147

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mai et de juin 1892. . . 163

Classement des églises monumentales (1er relevé) . . . 178

Recherches sur les enlumineurs flamands *(suite)*, par M. J. DESTRÉE *(A continuer)* 186

Marchienne-au-Pont et la Sambre à l'époque romaine. — Cimetière belgo-romain, — par M. D.-A. VAN BASTELAER . . 232

L'ancien phare ou « tour à feu » de la ville de Nieuport . . 249

Bibliographie, par M. CH. PIOT 255

Pages.

Épisodes de l'histoire de la sculpture en Flandre d'après des documents inédits — Audenarde et Ypres, — par M. Edmond Vander Straeten 259
Épigraphie romaine de la Belgique *(suite)*, par M. H. Schuermans. 291
Deux églises romanes aux environs de Liége, par M. Henry Rousseau 319
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1892 . . 327
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1892. 337
Erratum 350
Lambert Lombard, peintre et architecte, par M. J. Helbig. . 351
Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz. XIe siècle. — Note complémentaire, par M. Henry Rousseau . 455
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de novembre et de décembre 1892. 461
Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique (*suite*), par M. Henry Rousseau *(A continuer)* 473

PLANCHES.

Pages.

Fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (XIe siècle) 27
Portrait d'Eugène Carpentier 147
Saints Côme et Damien (Pl. III) 186
Manuscrit 8840 (Bibliothèque royale) (Pl. IV) 219
Objets trouvés au cimetière belgo-romain de Marchienne-au-Pont 248
L'ancien phare de Nieuport avant 1858 et le phare à l'état actuel. (2 planches) 254

Pages.
Pierre funéraire de Siger Van Maerke (Pl. I) 268
Ex-voto de la Vierge (Pl. II) 270
Coffret en bois de chêne provenant du ci-devant couvent des Urbanistes de Peteghem, près d'Audenarde (Pl. III) . . 273
Colonne en chêne, style renaissance (Pl. IV) 279
Substructions de Foy à Noville, près de Bastogne . . . 291
Église romane de Saint-Nicolas-en-Glain, près Liége (Pl. I) . . 319
Église romane de Saint-Séverin-en-Condroz (Liége) (Pl. II). . 323
Portrait de Lambert Lombard, gravure de Hubert Goltzius . 351
Diptyque du Musée de Bruxelles. La procession de Saint-Grégoire-le-Grand à Rome, pour obtenir la cessation de la peste, et une composition légendaire 420
Descente de croix, dessin de L. Lombard. 438
Encadrement des fenêtres d'une maison bâtie par L. Lombard. 449
Façade du portail de l'église Saint-Jacques, à Liége. . . 452
Fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (plan et coupe) 455

SEP 10 '28 M

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

TRENTE ET UNIÈME ANNÉE. — 1, 2, 3 ET 4.

En vente chez M. F. HAYEZ,
Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique,
112, rue de Louvain, 112.

BRUXELLES
1892

Bruxelles, imp. de Ve J. Baertsoen, succ. de Bols-Wittouck, Grand'Place, 5.

SEP 10 '28 M

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

TRENTE ET UNIÈME ANNÉE. — 5 ET 6.

En vente chez M. F. HAYEZ,
Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique,
112, rue de Louvain, 112.

BRUXELLES
1892

Bruxelles, imp. de Ve J. Baertsoen, succ. de Bols-Wittouck, Grand'Place, 5.

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

TRENTE ET UNIÈME ANNÉE. — 9 ET 10.

En vente chez M. F. HAYEZ,
Imprimeur de l'Académie Royale de Belgique,
112, rue de Louvain, 112.

BRUXELLES
1892

Bruxelles, imp. de Ve J. Baertsoen, succ. de Bols-Wittouck, Grand'Place, 5.

TABLE DES MATIÈRES.

1° Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1892.

2° Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1892.

3° *Erratum.*

4° Lambert Lombard, peintre et architecte, par M. J. Helbig.

5° Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz. XIe siècle. — — Note complémentaire, par M. Henry Rousseau.

PLANCHES.

		Pages.
I.	Portrait de Lambert Lombard, gravure de Hubert Goltzius.	350
II.	Diptyque du Musée de Bruxelles. La procession de Saint-Grégoire-le-Grand à Rome, pour obtenir la cessation de la peste, et une composition légendaire	420
III.	Descente de croix, dessin de L. Lombard	438
IV.	Encadrement des fenêtres d'une maison bâtie par L. Lombard.	449
V.	Façade du portail de l'église Saint-Jacques, à Liége.	452
VI.	Fonts baptismaux de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz (plan et coupe)	455

AVIS. — Les personnes qui collaborent au *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* ont droit de recevoir deux épreuves de leurs articles : la première en colonnes, la seconde après la mise en pages.

Le bon à tirer devra être donné sur la revision de cette dernière épreuve.

Les remaniements qui seraient demandés ultérieurement devront être payés par les auteurs.

MM. les collaborateurs du Bulletin *ont droit à 50 exemplaires, tirés à part, de leurs articles admis dans le recueil. Les auteurs qui désirent un nombre supplémentaire d'exemplaires doivent s'adresser directement à cet effet à l'imprimeur du* Bulletin, *qui les fournira à leurs frais.*

Pour ce qui concerne le *Bulletin*, s'adresser à M. Henry Rousseau, secrétaire, rue de la Loi, au Ministère de l'Intérieur et de l'Instruction Publique.

DEC 13 1928